A 000 597 631 1
UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
California
gional
cility

PALMA.

PN
2638
L3B
T3
1827
S2L1

MÉMOIRE

SUR LEKAIN

ET

SUR L'ART DRAMATIQUE,

PAR F. TALMA,

PREMIER ACTEUR TRAGIQUE DU THÉATRE FRANÇAIS
ET DE CELUI DE BRUXELLES.

PRÉCÉDÉ

D'UNE NOTICE HISTORIQUE SUR SA VIE.

BRUXELLES,
A. DELAVAULT, ÉDITEUR.

1827.

SOUSCRIPTION

POUR

UN MONUMENT A ÉRIGER

A LA MÉMOIRE

DE TALMA.

Mon admiration pour le talent sublime du grand tragédien que regrettent la France et la Belgique; l'intérêt général qu'a inspiré sa dernière maladie; les témoignages flatteurs qu'il a reçus de deux peuples également éclairés et amis des beaux-arts, et qui espéraient le conserver encore quelque temps au théâtre; tels sont les motifs qui m'ont déterminé, immédiatement après la triste nouvelle de sa perte, à ouvrir une souscription dont le produit serait consacré à élever un monument à sa mémoire.

Cependant une réflexion tardive m'a fait craindre de ne pas réussir : les souscriptions imaginées pour venir au secours de l'humanité souffrante, et des victimes de l'arbitraire, ont été quelquefois dirigées vers un but tout-à-fait opposé : tant il est vrai qu'on peut abuser des meilleures choses; toutes volontaires que soient ces contributions, elles n'en sont pas moins de nouvelles charges, et elles deviennent aussi odieuses que ridicules, à l'instant où appliquées à des intérêts particuliers, elles sont destinées à acquérir, par exemple, un château de Chambord pour l'héritier présomptif d'une grande couronne. Voici ce que dit à ce sujet, un de nos écrivains le plus véridique

et le plus original, Paul Courier, qui fut assassiné en 1825, par..... on ne sait par qui. « Douze mille arpents de » terre enclos que contient le parc de Chambord, c'est » un joli cadeau à faire à qui les saurait labourer : mais » que voulez-vous qu'en fasse le duc? Son métier, c'est » de régner un jour, s'il plait à dieu, et un château de » plus ne l'aidera de rien. »

Du temps du bon roi Henri IV, le roi du peuple, pareils dons furent offerts à son fils nouveau-né; on eut l'idée (des courtisans) de faire contribuer toutes les communes de France en l'honneur du royal enfant; et de la seule ville de la Rochelle, des députés vinrent, apportant cent mille écus en or, somme énorme alors. Mais le roi : « C'est trop, mes amis, leur dit-il, c'est trop pour de la bouillie: gardez cela, et l'employez à rebâtir chez vous ce que la guerre a détruit, et n'écoutez jamais ceux qui vous parleront de me faire des présens, car telles gens ne sont ni vos amis ni les miens. » Ainsi pensait ce roi, protecteur de la petite propriété, qui toute sa vie fut brouillé avec les puissances étrangères, et qui faisait couper la tête aux courtisans, aux favoris, quand il les surprenait à faire des notes secrètes. »

Il ne s'agit point ici d'acheter un domaine pour un prince; la souscription proposée a pour but d'honorer la mémoire d'un homme célèbre, d'acquitter une dette sacrée, une dette nationale, et par conséquent, d'encourager ceux qui n'entrent dans la carrière des sciences, des lettres et des arts, que par la flatteuse espérance de mériter et d'obtenir les éloges de leurs contemporains, de vivre dans leur souvenir, et dans celui de l'équitable postérité; ces faveurs ne peuvent être accordées qu'au génie, au vrai mérite et aux grands talens. Les noms des hommes qui ont droit à ces récompenses, sont bien autrement historiques que les noms qui ne se transmettent de génération en génération, qu'à l'aide des parchemins et de la

science héraldique, talismans qui ont, ainsi que les miracles, perdu tous leurs prestiges aux yeux des hommes éclairés qui ne respectent que la vérité, et qui n'admirent et n'honorent que les vertus publiques et privées, et les qualités personnelles.

Parmi MM. les souscripteurs, les uns me diront peut-être que c'est aux gouvernemens qu'il appartient de décerner, au nom des peuples, les honneurs publics dus à ceux qui ont bien mérité de la patrie ; les autres me répondront avec Béranger :

J'ai souscrit pour le château,
J'ai souscrit pour la chaumière,
J'ai souscrit pour le tombeau.

Qu'opposer à de telles raisons? Je dirai non pas aux Belges ni aux Hollandais, ceux-ci surtout ont élevé des monumens à tous les grands hommes de leur pays qui ont honoré les lettres, les arts, les sciences, la marine et le commerce, mais aux Français : vous avez laissé démolir pièce à pièce votre édifice social; toutes vos institutions politiques et religieuses qui avaient été fondées sur la liberté et par la liberté, sont remplacées chaque jour par des institutions puisées dans les archives des donjons féodaux, dans les bulles des Borgia, et dans les lettres édifiantes du bienheureux St.-Pie V, lettres dont on ne saurait trop recommander la lecture à ceux qui oseraient douter des crimes commis par un prince qui, vil instrument de la cour Rome, fut le bourreau de ses propres sujets. Pour recevoir les dépouilles mortelles des grands hommes qui s'étaient illustrés par d'utiles travaux, qui avaient rendu des services éminens à l'état, qui s'étaient acquis des droits à la reconnaissance publique, vous aviez consacré un monument, sur le frontispice duquel on lisait cette simple et belle inscription :

Aux grands hommes la patrie reconnaissante.

Le temple est encore debout, mais une sacrée congrégation s'en est emparée; elle en a effacé l'inscription, parce que *Reconnaissance* et *Patrie* sont des mots qui ne peuvent entrer dans ses statuts : elle a fait à Ste.-Geneviève, ce que, dans des temps de révolution, une foule obscure et méprisable, guidée cependant par des agens secrets et inconnus, avait fait à St.-Denis, elle a violé la religion des tombeaux, elle a jeté aux vents, ou exporté l'on ne sait où, les cendres des Voltaire, des Rousseau, des Mirabeau, et d'autres grands hommes qui, du reste, n'auraient plus été à leur place, dans des lieux consacrés par l'hypocrisie et le charlatanisme à une patronne qui, au gré de ses desservans, va faire désormais, comme par le passé, la pluie et le beau temps. On substituera sûrement à l'ancienne inscription du Panthéon français, celle-ci qui convient bien mieux à la politique et aux mœurs du temps qui court :

Aux enfans d'Ignace, Génevière triomphante.

Dans ce royaume nous n'avons point de code jésuitique; mais nous avons la tolérance de toutes les opinions religieuses et une bonne constitution; le prince qui veille à ce dépôt sacré, réunit les vertus publiques aux vertus privées. Il récompense ceux qui ont bien mérité de la patrie; il encourage, il protége les sciences, les beaux-arts, toutes les industries; c'est à ses sentimens généreux, c'est à son auguste bienveillance, que le théâtre royal de Bruxelles dut Talma ! Un traitement fixe et une pension viagère après six ans d'activité, tels étaient les avantages qui, le fixant ici pendant une partie de l'année, lui avaient fait adopter la Belgique comme une seconde patrie. Il touchait au terme de ses engagemens, et parmi les projets de retraite qu'il formait, il en était un qu'il affectionnait, c'était celui de prendre Bruxelles pour sa dernière résí-

dence; il voulait y terminer, au sein de ses parens et de quelques amis, sous la protection d'un monarque éclairé et libéral, une carrière qu'il avait parcourue avec tant de succès et tant de gloire; mais la mort est venue le saisir à l'instant où il délibérait avec lui-même sur l'emploi des dernières années qu'il avait encore droit d'attendre de la nature.

Nul ne refusera des regrets et des hommages à la mémoire de cet homme supérieur qui créa pour ainsi dire son art, et qui dans cet art s'est élevé à une hauteur presqu'inaccessible. Ce ne fut point une fausse vocation, mais bien un goût décidé, un penchant insurmontable, enfin ce fut la voix du génie qui le fit entrer dans la carrière dramatique.

Le tems qui détruit d'une main et qui reconstruit de l'autre, le tems plaça Talma au milieu de la plus terrible des révolutions : anarchie, république, empire, guerres de liberté, de conquêtes, d'invasion, enfin contre-révolution complète, tels furent les volcans au milieu desquels il passa les plus belles années de sa vie; volcans qui ensevelirent sous leurs laves brûlantes des générations entières, et dont plus d'une fois il faillit être la victime.

Ami d'une sage liberté, autant qu'ennemi déclaré de tous les excès qui ont entraîné la France dans un abîme épouvantable, Talma, au milieu de tant d'orages, tourna au profit de son art les profondes observations qui venaient assaillir sa pensée: il vit en frémissant ce que peuvent entraîner de maux le déchaînement et le choc de toutes les passions violentes réveillées dans le cœur humain par de grandes tempêtes politiques ou religieuses. Telle fut son école; il sut en profiter : sans cette révolution commencée sous les plus heureux auspices, sans cette révolution qui devait rendre tous les peuples à la liberté, et qui ne leur a laissé pour héritage que de nouveaux fers, peut-être Talma n'eût été que Talma.

Ce n'est pas que les immortelles productions du génie manquassent à la scène; les auteurs des Horaces, de Britannicus, de Mahomet, de Brutus avaient vécu: ils avaient eu pour interprètes, comme Talma avait eu pour prédécesseurs, les Lekain, les Baron, les Larive. Mais quel eût été l'étonnement de ces grands écrivains s'ils avaient entendu leurs poèmes *dits* par Talma, avec cette vérité, ce naturel, cette profondeur de sentimens qui lui faisaient découvrir dans leurs vers, dans leurs pensées, des beautés qu'ils ne soupçonnaient peut-être pas, parce qu'elles échappaient à leur génie.

Pureté dans le récit, sévérité dans le costume, expression de physionomie, connaissance du cœur humain, étude de l'histoire, des mœurs, des monumens, des médailles, des statues : voilà les qualités indispensables au grand tragédien; et Talma les possédait toutes. Il assujétissait son imagination aux lois de la vraisemblance; il s'était fortement pénétré de ce principe : qu'observer la nature et la peindre, devait être le but des travaux de tous ceux qui cultivent les beaux-arts, et qui aspirent à une gloire solide et durable. D'après ce principe auquel il faut tout rapporter et dont on ne saurait s'affranchir, celui qui réussit dans la carrière qu'il parcourt, devient bientôt célèbre; malheureusement cette séduisante célébrité le place presque toujours entre l'admiration et l'envie, entre la gloire et les persécutions.

Qui ne sait que Corneille et La Fontaine moururent dans des greniers; que Molière fut enterré à grand peine; que Rousseau fut banni, Voltaire exilé; que le président De Thou fut persécuté, parce que, pour écrire l'histoire, il avait voulu briser les chaînes dont la cour, le clergé et les tribunaux, garottent les historiens ? Peu s'en est fallu que les funérailles de Talma....., mais elles ont été ce qu'elles devaient être.

Passons à quelques observations générales sur les études

de Talma et sur les principes qu'il a développés dans sa notice sur Lekain.

L'homme diffère de l'homme et par le fonds et par la superficie, par l'instruction ou par l'ignorance, par la richesse ou par la pauvreté; c'est à travers tous ces contrastes qu'il faut pourtant saisir les traits de la nature. Chez les grands, les passions sont couvertes du vernis de la politesse, qui n'est souvent que le voile de l'hypocrisie; chez le peuple, elles ont plus d'énergie, elles ont des traits plus marqués parce qu'elles sont à découvert, mais elles sont généralement dégradées par la servitude et la misère. Entre ces deux conditions se trouve une classe intermédiaire qui offrirait l'homme dans son véritable état social, si ceux qui la composent pouvaient se rapprocher et s'entendre: également éloignée de l'orgueil des uns et de la bassesse des autres, elle présenterait l'homme dans toute sa dignité.

Talma qui avait parcouru toutes ces sphères, qui avait examiné l'homme dans tous les points de vue, sous tous les rapports, n'avait pas borné ses études à un seul genre : il les avait embrassés tous, et cependant chacun de ces genres semble exiger un esprit supérieur, et autant de travail et de sagacité que de raison et de jugement.

Quelle immense distance n'y a-t-il pas entre Macbeth et Delmance, entre Mahomet et Néron, Oreste et Abufar, Henri IV et Charles IX, Léonidas et Charles VI ! eh bien! Talma avait atteint dans tous ces rôles la plus haute perfection; il avait scruté tous ces caractères, il avait saisi les nuances qui distinguent les époques, les situations et les personnages : dans aucun de ces rôles il n'était Talma, il était Néron, il était Abufar, il était Charles VI. Sa diction toujours pure, conforme à l'âge, à l'état, savait imprimer aux passions comme aux sentimens qu'il exprimait la couleur qui leur convenait.

Cet artiste célèbre n'eut de modèles que pour les surpasser, et on peut croire qu'il a porté son talent à une

perfection désespérante pour ceux qui viendront après lui. Cette perfection, loin de les décourager, doit au contraire enhardir ceux qui aspireront à la gloire de l'égaler. Cependant, quelque soit leur génie, ils n'auront pas eu les dangereux avantages de leur maître, ceux d'une grande révolution : c'est une école qui ne s'ouvre pas tous les jours : depuis 2000 ans le Vésuve n'a englouti que deux villes! Dans l'ordre de la nature comme dans l'ordre politique, les grandes catastrophes ne se renouvellent heureusement qu'à de longs intervalles!

Que ses successeurs se gardent bien surtout de vouloir miter Talma, ils n'en seraient jamais que des copies infidèles; qu'ils soient eux! il leur restera toujours le sentiment du beau universel qui est de tous les pays et de tous les siècles, parce qu'il est pris dans la nature, et que c'est à elle qu'il faut tout demander. Mais c'est particulièrement aux hommes qui vivent sous l'empire des lois, sous la garantie des libertés publiques, que cette nature prodigue ses faveurs; là où règne le despotisme, le génie est étouffé dès le berceau; le malheureux esclave, les yeux baissés, le front courbé vers la terre qu'il arrose de ses sueurs, rampe sous la verge d'un maître comme le nègre sous celle du colon, dans un état complet d'ignorance et d'abrutissement : l'homme libre, au contraire, jette un regard plein de confiance et de sécurité sur le magistrat suprême qu'il a fait dépositaire de sa constitution; son maître, à lui, c'est la loi!

Si la gloire que donne la science se partage entre le siècle qui l'a commencée et celui qui l'a perfectionnée, il n'en est pas de même des beaux-arts, ils n'appartiennent qu'à celui qui crée; un chef-d'œuvre est tellement une création, qu'il ne peut être conçu et exécuté que par une seule tête; c'est une grande pensée qu'un homme de génie mûrit pendant des années : tout modèle idéal périt avec son inventeur, et l'on n'hérite ni du ciseau d'un Phidias, ni

du style d'un Tacite, ni du pinceau d'un Rubens, ni du talent d'un Talma. — Quel intervalle entre l'Apollon du Belvédère et l'Hébé de Canova ! La nature a-t-elle déjà produit l'artiste hardi qui, s'emparant du pinceau de David!... placera ses compositions à côté de celles des Sabines et du Léonidas? David, ce nom rappelle l'amitié qui régna entre le grand peintre et le grand tragédien : ce rapprochement, que le hasard fait naître, ne saurait être déplacé ici. Le premier, exilé par un gouvernement qui s'est fait un besoin des proscriptions, par un gouvernement ennemi déclaré de la raison, de la liberté et des lumières, compta ses dernières années dans l'exil, et termina son illustre carrière à Bruxelles, sous les lois d'une généreuse hospitalité; Talma, qui le suivit de près au tombeau, venait passer aussi dans cette ville libre et heureuse, une partie de l'année, sous l'auguste protection d'un monarque éclairé, ami des sciences et des arts; il venait y recueillir des applaudissemens que lui prodiguait un peuple fait pour sentir et apprécier son rare talent; et ces applaudissemens étaient pour son amour-propre, la récompense la plus flatteuse et la plus honorable.

L'un et l'autre, dans la carrière qu'ils ont parcourue avec tant de succès et tant de gloire, se sont acquis des droits aux hommages de leurs contemporains, et de la postérité qui vient de commencer pour eux : c'est à l'époque où Talma conçut le projet d'achever au théâtre ce qu'on peut appeler la révolution du costume, que s'établit entre le plus grand acteur des temps modernes, et le plus grand peintre de l'école française, cette liaison intime qui ne fut interrompue que par la mort : c'est à leur zèle, à leurs efforts, à leur passion pour tout ce qui était simple, naturel et vrai que l'on doit ce changement des costumes à la scène, et même quelques réformes dans ceux de la société : ce que les conseils de Marmontel, ce que Lekain,

et Mlle Clairon avaient commencé, fut achevé par Talma, guidé par le crayon de David.

La France leur dut aussi ces belles draperies, si avantageuses pour le peintre et pour le tatuaire, dont se revêtirent les magistrats pendant la trop courte durée de la république; elle leur doit encore aujourd'hui l'usage des cheveux courts et sans poudre, le large pantalon et l'habit fermé; csotume décent, commode, et devenu presqu'européen.

La réforme des costumes au théâtre était peut-être plus difficile; il fallait lutter contre l'esprit de corps, il fallait changer le goût du peuple; et tout ce qui est fondé sur l'habitude, défendu par l'intérêt, caressé par la paresse multiplie les obstacles sous les pas du novateur.

Mais tel est l'ascendant des grands hommes sur les idées en général, qu'ils finissent par triompher des préjugés, des fausses traditions, des routines, presque toujours basés sur la vanité, sur l'ignorance, et sur l'erreur. Cet œuvre est celui du génie, du courage et de la persévérance; car il n'est pas facile de ramener les hommes à l'empire de la raison et de la vérité; en matière de goût surtout l'idolâtrie du peuple ne cesse que peu à peu, et celui qui devance son siècle n'est pas toujours suivi par ses contemporains.

Enfin arriva le jour où Talma parut avec la véritable toge romaine, dans la tragédie de Brutus : frappé de cette innovation et de la pose antique de l'acteur, le public garda pendant quelques instans un profond silence; ce silence était celui de la réflexion; il devait décider du succès ou de la chute d'un costume que réclamait depuis long-tems la vérité de l'histoire. La délibération ne fut pas longue; des salves d'applaudissemens partis de tous les points du cirque apprirent à Talma qu'il avait été compris. L'intérêt et la jalousie opposèrent bien quelque résistance, mais ne pouvant nier le succès, les opposans prétendirent que ce genre n'était pas le meilleur : on les laissa dire, et Mithridate, pour exhaler sa glorieuse

haine contre les Romains, ne parut plus sur la scène en perruque à la Louis XIV, ni en talons rouges.

Talma avait reçu une éducation soignée, il écrivait bien, et ses réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral en sont la preuve; on regrette qu'il n'ait pas eu le temps de donner plus d'étendue à un ouvrage que lui seul pouvait faire; mais il existe dans ses papiers beaucoup de notes précieuses sur son art; il se proposait de lès mettre en ordre aussitôt qu'il aurait quitté le théâtre; ses héritiers ne priveront sûrement pas le public des manuscrits qu'ils auront recueillis.

La modestie, compagne ordinaire du génie et du vrai talent, l'amour de la bienfaisance, une bonté qu'on pouvait comparer à celle de Molière et de La Fontaine, telles furent les qualités privées de Talma. On peut compter dans le cours de sa vie une infinité de bonnes actions peu connues et qui seules lui donneraient des droits à la reconnaissance publique.

Quoique la mort frappe indistinctement tous les âges, nous n'en restons pas moins attachés à l'idée consolante que nous achèverons la carrière que la nature semble nous promettre en nous prêtant la vie; plein de cette idée, Talma se croyait encore éloigné du but; il jouissait de beaucoup de force et de santé quand il fut enlevé à sa famille, à ses amis, ainsi qu'à la France et à la Belgique. Cette perte irréparable, à laquelle j'ai été d'autant plus sensible que ce grand homme m'honorait de son amitié, m'a porté avec une espèce d'enthousiasme à ouvrir une souscription qui me flattait par l'espérance du succès; je crois être certain maintenant que cette espérance ne sera point trompée : un grand nombre de souscripteurs ont déjà répondu à l'appel que j'ai fait pour honorer la mémoire de Talma.

Nul doute que ces nombreux spectateurs qui se pressaient aux portes du cirque, pour applaudir naguères celui

que la mort vient de leur enlever; nul doute que ce sexe qui, oubliant sa faiblesse et sa timidité, disputait de priorité avec les hommes, ne s'empressent de signer les listes qui leur seront présentées.

Le souvenir du grand tragédien qui exprimait avec tant de naturel et d'énergie toutes les passions qui honorent ou qui affligent l'humanité, le souvenir même des larmes qu'il leur fit verser, les déterminera certainement à faire quelques légers sacrifices pour honorer le mortel qui n'est plus aujourd'hui que l'objet de leurs regrets.

Tous se rappelleront combien il était difficile de se procurer ces cartes qui seules pouvaient leur faire ouvrir les portes du temple de Melpomène, de ce sanctuaire qui ne retentira plus des accens de son illustre favori, et des applaudissemens d'un peuple éclairé, généreux et sensible.

Plein de confiance dans ses nombreux admirateurs, j'ose espérer que le monument à ériger à la mémoire de Talma, sera digne à la fois du prince qui fut son protecteur, de la ville à laquelle il doit appartenir, ainsi que de la munificence de MM. les souscripteurs.

J'avais pris l'engagement de faire nommer une commission par les vingt premiers souscripteurs : cette commission est formée : elle est chargée de l'emploi des fonds et de la surveillance du monument.

A. DELAVAULT.

NOMS

DES MEMBRES DE LA COMMISSION.

MM. Baron, Bourdeau, Busso, Delaunay, Delavault, Feignaux, Grebant, Lesbroussart, Marneff fils, Mary (Édouard), Navez, Odevaere, Pocholes, Quetelet, Stapleaux, Stevens, Talma (Amédée), et Vandeweyer.

Séance du 24 décembre 1826.

La Commission a arrêté :

1° Que, conformément à l'engagement pris par M. Delavault, le portrait de *Talma*, une Notice historique, et ses Réflexions sur *Lekain* et sur l'art théâtral, seraient distribués à chacun de MM. les souscripteurs.

2° Qu'il serait élevé une statue en pied à la mémoire de Talma.

3° Que cette statue, sous le consentement et l'approbation de S. M. et des autorités compétentes, serait placée au grand foyer du théâtre royal.

4° Que la liste des noms de MM. les souscripteurs serait imprimée et distribuée à chacun d'eux.

VIE

DE TALMA.

AVANT-PROPOS.

Tous les documens dont on a fait usage dans ces Souvenirs, ont été fournis, pour tout ce qui appartient à l'art dramatique, par Talma lui-même et mis en œuvre sous ses yeux. Nous osons penser qu'il eût été impossible de faire mieux, ni plus. Quant aux matériaux relatifs à la maladie et à la mort de cet homme célèbre, nous les tenons de ceux des membres de sa famille qui ont assisté à ses derniers momens, et recueilli jusqu'à ses moindres paroles. Le sentiment touchant et profond que nous a inspiré la lecture du Journal rédigé par M. le docteur Talma, depuis son arrivée à Paris jusqu'à son retour à Bruxelles, c'est-à-dire pendant un espace de 11 jours, constamment passés au chevet de l'illustre mourant, nous a portés à insister vivement auprès de lui pour le décider à nous permettre de rendre publiques ces notes, surprises en quelque sorte à l'agonie et à la mort, et que l'histoire, qui a déjà commencé pour Talma, recueille dès à présent avec l'intérêt religieux qui s'attache aux moindres circonstances des derniers momens des grands hommes.

VIE

DE F. TALMA.

TALMA (François-Joseph), le plus grand acteur tragique des temps modernes et peut-être de tous les temps, naquit à Paris, le 15 janvier 1766 (1). Son père, dentiste célèbre, ayant été se fixer à Londres, l'avait laissé en France, dans une pension, pour y commencer une éducation élémentaire. Il n'avait encore que dix ans lorsque l'invincible penchant qui l'entraînait au théâtre se manifesta de la façon la plus originale; le préfet du collége où il étudiait, avait composé une tragédie, intitulée *Tamerlan*, dans laquelle le jeune Talma avait à rendre compte de la mort du héros de la pièce; il s'identifia tellement avec le personnage qu'il était chargé de représenter, qu'arrivé au passage le plus touchant de son récit, il fut suffoqué par ses sanglots et ne put continuer. On le porta hors de la scène; on s'efforça de lui démontrer que tout ce qui venait de se passer n'était qu'une illusion; tout fut inutile; il était inconsolable, et le temps seul put apaiser cette douleur. Lorsque ses premières études furent terminées,

(1) On varie encore sur l'époque précise de sa naissance, que l'on dit aujourd'hui remonter à 1760. Ce qui paraît certain, c'est que Talma n'a jamais voulu s'expliquer sur ce point, et qu'on lui a entendu répéter plusieurs fois en souriant : « On sera bien surpris quand on apprendra mon » âge. » Connaissant bien toute la puissance de l'illusion dans l'art sublime qu'il exerçait, il voulait ainsi prolonger le plus long-temps possible celle du public, et ses réflexions, à cet égard, étaient aussi justes que spirituelles.

son père vint le chercher et l'emmena à Londres pour y achever son éducation. Quelques jeunes Français l'ayant invité à se réunir à eux pour jouer de petites comédies françaises, la nouveauté de ce spectacle leur attira un concours nombreux de spectateurs distingués, entr'autres le prince de Galles aujourd'hui roi d'Angleterre. Dès-lors Talma, quoique fort jeune, se faisait tellement remarquer par la piquante originalité de son jeu, que des personnages considérables, parmi lesquels on comptait lord Harcourt, insistèrent vivement auprès de son père, afin de déterminer celui-ci à destiner son fils à la scène anglaise. Cette proposition paraissait d'autant plus convenable, qu'ayant passé une partie de sa jeunesse en Angleterre, Talma parlait l'idiome anglais avec une extrême correction et avec le plus pur accent national. Cependant des intérêts de famille et des circonstances particulières l'ayant ramené à Paris, il y fit connaissance avec quelques personnes qui l'excitèrent à tirer parti de ses dispositions. Il suivit pendant quelque temps les classes de l'école royale de déclamation, sous la direction de Molé et de Dugazon, et ne tarda point à obtenir un ordre de début. Il parut, pour la première fois, sur le théâtre français, le 27 novembre 1787, dans le rôle de *Seïde*. Encouragé par les justes et nombreux applaudissemens qui avaient accueilli ses débuts, Talma, devenu plus confiant en lui-même, par ses premiers succès, résolut de les rendre durables par de nouvelles études, et de se donner, en quelque sorte, une seconde éducation. Il rechercha avec empressement et cultiva avec fruit la société des gens de lettres, des peintres, des sculpteurs, et les connaissances qu'il y puisa le mirent à même de se créer une méthode toute nouvelle. Enfin, malgré les préventions d'un public, à qui toutes les innovations déplaisent, qui est esclave de ses habitudes, et que la supériorité de son talent n'avait point subjugué encore, Talma réussit, au milieu de tous les genres d'obstacles qui

lui étaient opposés, à opérer dans le costume, la révolution qu'avaient essayée vainement Lekain, Mlle Clairon et Mme Saint-Huberti. Le premier, il fit voir une véritable toge romaine, dans la tragédie de *Brutus*. Cette apparition excita, comme on devait s'y attendre, une surprise générale parmi des spectateurs accoutumés aux manteaux de satin, aux culottes jarretées, aux talons rouges, et aux tresses flottantes des héros de la fable et même de l'histoire. Après les premières représentations de la tragédie de *Charles IX*, dans laquelle Talma était chargé du rôle de *Charles*, une députation d'évêques s'étant rendue chez le roi pour demander que, d'après le mouvement extraordinaire qu'avait produit cet ouvrage parmi le peuple, la représentation en fût défendue, Louis XVI avait eu la faiblesse d'accéder à cette réclamation; mais Mirabeau qui ne partageait pas l'indulgente sollicitude de ces évêques en faveur des bourreaux de la Saint-Barthélemy, dit à Talma: « Je ferai demander la pièce par mes Provençaux (1) et nous verrons. » En effet, les Provençaux auxquels se réunit le public de Paris, indignés des obstacles apportés par les évêques à ce que la tragédie de *Charles IX* fût représentée, réclamèrent avec une extrême chaleur pour que les représentations de cette pièce fussent continuées. Un acteur était venu annoncer qu'elles ne pouvaient l'être, faute d'acteurs, Talma qui était en scène en ce moment, prit la parole et dit, « qu'un seul rôle manquait, (celui de *Catherine de Médicis*) et qu'il ne doutait pas que Mme Vestris, quoique très-indisposée, ne fît tous ses efforts pour satisfaire au désir du public. » Toutefois, cette circonstance avait mis le trouble et la division dans la comédie, qui, ainsi que l'assemblée et la nation elle-même, était partagée en factions. En peu de tems, les querelles prirent

(1) On sait que Mirabeau était député de Provence. Un grand nombre de Provençaux étaient alors à Paris.

un caractère beaucoup plus sérieux; il n'y eut plus moyen de s'entendre; les comédiens français publièrent un mémoire contre Talma ; celui-ci se défendit dans une réponse imprimée. Bientôt les dissidens, à la tête desquels il était avec Monvel, Dugazon, Mme Vestris et quelques autres, fondèrent, sur le théâtre construit rue de Richelieu, dans l'emplacement de l'ancienne salle des Variétés, une seconde scène française, qui, par la supériorité de talens et de réputation de la colonie émigrée, prit bientôt le premier rang, et força plus tard celle-ci à se réunir à elle. A cette époque, existait entre Talma et Mirabeau une liaison intime, dont une circonstance particulière avait encore resserré le lien; le grand orateur que l'opinion de l'Europe avait proclamé plus d'une fois le *Démosthènes* du sénat français, était logé rue de la Chaussée d'Antin, dans une maison appartenant au *Roscius* moderne. Cette maison subsiste encore; c'est là que mourut Mirabeau, le 2 avril 1791. Talma composa et fit placer sur la porte de la maison, le distique suivant, surmonté des deux figures de la nature et de la liberté :

« L'ame de Mirabeau s'exhala dans ces lieux ;
» Hommes libres, pleurez; tyrans, baissez les yeux. »

Toutefois, deux ans s'étaient écoulés, et déjà le délire révolutionnaire avait proscrit la mémoire et renversé les autels de l'un des plus illustres fondateurs de la liberté française; l'inscription disparut, mais les deux figures sont demeurées. L'admirateur et l'ami de Mirabeau pouvait-il ne pas admirer et chérir ceux qui, avec plus de vertus, se montraient les plus dignes héritiers de l'éloquence de ce grand homme! Vergniaud, Guadet, ces députés célèbres de la Gironde, dont la brillante et redoutable éloquence avait jeté tant d'éclat sous l'assemblée législative, bien que cet éclat n'y eût pas toujours été exempt de quelque re-

proche, étaient devenus, dans la convention, de grands hommes d'état qui sacrifiaient tous les jours à la patrie, leur popularité, leur repos et leur bonheur, et qui, dès-lors, se préparaient à lui sacrifier leur vie. Déjà si grands par leurs talens, la sublimité de leur dévouement les avait placés hors de tout parallèle avec tout ce qui les avait précédés. Aux noms illustres que nous venons de citer, il faut joindre ceux de Condorcet, de Gensonné, de Clavière. Talma s'honora de leur amitié, alors que cette amitié était déjà un titre à la défaveur populaire, et lorsqu'il était facile d'apercevoir que, de cette défaveur à la proscription, la pente serait bientôt rapide. On n'a pas oublié de quelles violentes dénonciations Talma fut l'objet à la tribune des jacobins et de la part des feuilles dévouées à la faction de la Montagne, pour la fête qu'il donna, vers la fin d'octobre 1792, au général Dumouriez partant pour la conquête de la Belgique. On sait comment cette fête, à laquelle assistaient les députés de la Gironde, fut troublée par la présence et les menaces de Marat, se présentant inopinément à la tête d'une députation des jacobins qui venait demander compte à Dumouriez victorieux de ce qu'un assez grand nombre d'émigrés étant tombés entre ses mains, il avait épargné leur vie, au mépris du décret qui ordonnait qu'ils fussent immédiatement mis à mort. Dès-lors Talma eut tout à craindre des ressentimens et de la vengeance de cette faction. Dénoncé, un an après, devant le tribunal révolutionnaire, pendant l'instruction de l'horrible procédure dirigée contre les 21 députés mis en accusation le 3 octobre 1793, il fut présenté comme leur *complice*, pour avoir fait de sa maison le lieu de réunion des *conspirateurs*, et n'échappa que par une sorte de prodige à l'échafaud, sur lequel ces généreuses victimes de la sainte cause de l'humanité, de l'ordre et de la liberté, portèrent leurs têtes le 31 du même mois. Lorsque Larive eut renoncé au théâtre, Talma, qui jusqu'à cette époque

avait joué les rôles tragiques et comiques, abandonna entièrement le brodequin, et se trouva, sans partage, en possession du premier emploi tragique. C'est surtout de ce moment que date la brillante renommée qu'il s'y est acquise. Un amour passionné pour son art; des études et des observations, tous les jours plus réfléchies; un sentiment exquis de toutes les convenances, élevèrent en peu de temps son talent à une telle hauteur, que, dans l'état où était la scène tragique, Monvel se disposant à la quitter, il en soutint seul l'honneur, au milieu de ceux qui avaient eu long-temps la prétention d'être ses rivaux, mais à qui la juste rigueur du public avait assigné leur véritable place. Alors s'élevait cet homme extraordinaire, dont la prodigieuse gloire militaire, la merveilleuse élévation, l'ambition sans mesure, d'immenses triomphes et d'éclatans revers, suivis d'une chute épouvantable, devaient agrandir un jour le domaine de la tragédie, et dont le règne a exercé une si puissante influence sur les arts. Il avait vu Talma avant son départ pour l'Égypte, et l'avait traité, dès-lors, avec beaucoup de distinction. A son retour, il suivit ses représentations avec une plus grande assiduité, l'appela chez lui, eut avec lui de fréquens entretiens, lui exprima la vive admiration qu'il avait conçue pour son talent, et ne tarda pas à l'admettre dans son intimité. Bientôt s'établit entre ces deux hommes, destinés par la nature à représenter sur des théâtres dont la plus grande différence, aux yeux du philosophe, est dans leurs dimensions, une sympathie dont le résultat fut, jusqu'aux derniers instans du règne de Napoléon, une sorte de réaction continuelle du personnage idéal sur le personnage réel, et du personnage réel sur le personnage idéal. Ainsi, quoiqu'il ne soit point exact de dire que Napoléon ait pris des leçons de Talma, il est certain que, par l'habitude de voir et d'entendre ce grand acteur, il avait adopté plusieurs de ses manières, de ses gestes, de ses attitudes, et

même des inflexions de sa voix, ainsi qu'il est souvent arrivé à Talma d'étudier profondément Napoléon, et d'appliquer le résultat de ses observations à ceux de ses rôles qui étaient en analogie avec son modèle, et dans lesquels il avoue que la pensée de Napoléon lui est toujours présente. Atteint, en 1804, d'une effrayante maladie de nerfs, Talma, né avec une imagination mélancolique et un genre nerveux irritable au plus haut point, paraissait ne pouvoir résister à la violence du mal, lorsqu'une crise inespérée vint rétablir sa santé. Les effets de cette maladie, dont les médecins habiles qui le soignaient (MM. Corvisart et Alibert) observaient la nature et les progrès comme une sorte de phénomène, étaient tellement extraordinaires que lorsqu'il était en scène, les émotions qui s'emparaient de lui devenaient si violentes, que pour ne pas être entraîné par elles, il avait besoin de rappeler à soi sa raison, de s'examiner lui-même, et de se convaincre qu'il n'y avait rien de réel dans tout ce qui se passait autour de lui. A l'époque où le premier consul fut proclamé empereur, Talma avait cru devoir mettre, de lui-même, un terme à l'ancienne familiarité qui avait régné jusque-là entr'eux, et cesser de paraître au palais; mais Napoléon ne tarda point à s'apercevoir de son absence, et lui fit dire, par un chambellan, qu'il aurait désormais tous les jours ses entrées au palais à l'heure du déjeuner. C'était pendant ce repas, et à sa suite, que s'établissaient entr'eux ces conversations qui duraient quelquefois des heures entières, et auxquelles Napoléon paraissait attacher le plus vif intérêt. L'une d'elles eut lieu à Saint-Cloud, le matin même du jour où toutes les autorités vinrent complimenter le premier consul, sur son élévation à l'empire. Il parlait alors, depuis une heure, avec Talma, sur l'art de la tragédie; à tout instant on venait lui annoncer l'arrivée de nouvelles députations, et comme Talma, craignant d'être importun, témoignait le désir de se retirer, « non, non,

disait Napoléon, restez; » puis s'adressant au chambellan de service, « c'est bien; qu'elles attendent dans la salle du trône; — continuons; » et il poursuivait la conversation, comme s'il se fût agi pour lui du moindre des intérêts. Ce jour-là même Bonaparte discutait, avec la supériorité ordinaire de son jugement, le jeu de Talma, dans le rôle de *Néron* (*Britannicus*), et n'en paraissait pas entièrement satisfait; « je voudrais, disait-il, reconnaître davantage dans votre jeu, le combat d'une mauvaise nature, avec une bonne éducation; je désirerais aussi que vous fissiez moins de gestes; ces natures-là ne se répandent pas au-dehors; elles sont plus concentrées. D'ailleurs je ne puis trop louer les formes simples et naturelles auxquelles vous avez ramené la tragédie; en effet, lorsque les personnes constituées en dignité, soit qu'elles doivent leur élévation à la naissance ou aux talens, sont agitées par les passions ou livrées à des pensées graves, elles parlent sans doute de plus haut, mais leur langage ne doit être ni moins vrai, ni moins naturel; » au même instant, et toujours préoccupé de l'idée qui, dans les moindres actes, dominait toute sa vie, il s'interrompait lui-même pour dire : « Par exemple, en ce moment, nous parlons comme on parle dans la conversation; eh bien! nous faisons de l'histoire. » Toutes les remarques de Napoléon, sur le rôle de *Néron* et sur le jeu de Talma dans ce rôle, quoique décelant une pensée et des aperçus aussi ingénieux que profonds, ne nous paraissent pas, néanmoins, également justes; quand Néron, qui n'était pas moins impétueux que cruel, se livre à sa fureur, il est évident que son caractère, et par conséquent le jeu de l'acteur, ne doit pas être concentré. L'ame de ce monstre naissant, passant violemment d'un état à un autre, doit offrir le spectacle des résolutions et des sentimens les plus opposés, parce que le propre des passions est de se contredire. Au reste, c'est ce qu'a parfaitement senti Talma, qui, par son admirable jeu dans

ce rôle, auquel, pendant vingt ans, il a donné sans cesse des perfectionnemens nouveaux, et dont même entre ses mains on ne le croyait plus susceptible, justifie entièrement notre remarque. Tacite et Racine n'ont rien imaginé de plus profond et de plus tragique; et, dans la manière unique dont il a constamment conçu et exprimé les intentions de l'historien et du poète, le grand acteur marche toujours leur égal. Un événement politique d'une haute importance, a dû sa naissance à l'une des conversations dont nous parlons ici; c'est la mesure qui a rendu aux Juifs un état civil en France. La tragédie d'*Esther* avait été représentée à la cour, dans les premiers jours de juillet 1806, et le lendemain, Talma s'était rendu, comme de coutume, au déjeuner de l'empereur, auquel assistait M. de Champagny, alors ministre de l'intérieur. La conversation s'établit sur la représentation de la veille : « C'était un pauvre roi que cet Assuérus, » dit Napoléon à Talma; et se tournant presqu'au même instant vers le ministre de l'intérieur, « qu'est-ce que ces Juifs? quelle est leur existence ? faites-moi un rapport sur eux. » Le rapport fut fait, et ce fut quinze jours environ après cette conversation, que fut convoquée, le 26 juillet 1806, la première assemblée des notables d'entre les Juifs, dont le but était de fixer le sort de cette nation, et de lui donner en France une existence légale. Ce fut à la suite d'une représentation de *la Mort de Pompée*, où Talma jouait le rôle de *César*, que Napoléon lui adressa, sur la manière dont il entendait ce rôle, des réflexions critiques d'une justesse admirable, et dont un acteur aussi profondément versé que Talma dans la connaissance de son art, ne pouvait manquer de tirer un grand parti. « En débitant, » disait Napoléon, « cette longue tirade contre les rois, dans laquelle se trouve ce vers :

« Pour moi qui tiens le trône égal à l'infamie : »

César ne pense pas un mot de ce qu'il dit ; il ne parle ainsi, que parce qu'il a derrière lui ses Romains, auxquels il est de son intérêt de persuader qu'il a le trône en horreur ; mais il est loin d'être convaincu que ce trône, qui est déjà l'objet de tous ses vœux, soit une chose méprisable. Il importe de ne pas le faire parler en homme convaincu ; et c'est ce qui doit être soigneusement indiqué par l'acteur. » Ces aperçus, aussi neufs que profonds, furent parfaitement saisis par Talma, qui en fit une étude particulière, et, à la première représentation du même ouvrage, qui eut lieu à Fontainebleau, il entra avec une si étonnante vérité dans les intentions de Napoléon, que ce prince, jaloux de tous les genres de supériorité et de triomphe, et dont il est d'ailleurs vraisemblable que l'amour-propre était flatté d'avoir fourni des inspirations à Talma, manifesta son enthousiasme, et déclara que « pour la première fois, il avait vu César. » Lorsqu'en septembre 1808, les empereurs de France et de Russie durent se réunir à Erfurt, Talma ayant exprimé à Napoléon le plus vif désir de faire ce voyage à sa suite et d'y jouer devant lui, ce prince y consentit avec empressement, en disant à Talma, « vous aurez là un beau parterre de rois. » Aussitôt fut donné l'ordre de faire partir tous les premiers sujets de la tragédie. Arrivé à Erfurt, Talma y fut, de la part de Napoléon, l'objet de la bienveillance la plus recherchée. Il était admis à toutes les heures auprès de l'empereur, et fixait ainsi sur lui tous les regards des courtisans français et étrangers. Napoléon et Alexandre ayant été visiter le champ de bataille d'Iéna, où une grande fête militaire était préparée, les acteurs français eurent ordre de se rendre à Weymar, plus rapproché qu'Erfurt du champ de bataille. L'étrange choix, fait par Napoléon, de la pièce qui devait être représentée le même soir, causa aux rois un vif sentiment de surprise et d'embarras ; c'était *la Mort de César*, dont presque

chaque vers était, dans la circonstance présente, une application directe à la situation de Napoléon, et à celle des rois et des princes confédérés dont il était le protecteur. Nous ne citerons pas ceux des vers de cette tragédie qui donnaient lieu à de continuelles allusions, il faudrait citer la moitié de la pièce; mais nous engageons nos lecteurs à relire la tragédie après avoir lu cette notice; et, quoique dix-huit années nous séparent déjà de cette époque, nous pensons qu'aucun souvenir ne peut les intéresser plus vivement. Il paraît que cette bizarrerie amusait beaucoup Napoléon, qui, voyant en lui César au milieu des conjurés, semblait défier la haine des rois, et considérait attentivement les traits et jusqu'aux moindres mouvemens de ces maîtres du monde, asservis à son pouvoir, et n'attendant qu'un instant favorable pour s'en affranchir; instant que lui seul, sur la terre, pouvait faire naître, et qu'il ne leur a pas fait attendre long-temps. Au reste, jamais représentation ne produisit un effet plus extraordinaire. La contrainte qu'éprouvaient les spectateurs était telle, qu'aucun d'eux, dans la crainte de paraître faire une application, n'osait jeter les yeux sur son voisin. Le rôle de *Brutus*, créé par Talma, en 1792 et 93, et qu'il n'avait cessé d'étudier depuis, est un de ceux où il semblait s'élever au-dessus de lui-même; il y développait une connaissance si profonde de l'antiquité; une telle bonté de cœur unie à un stoïcisme si inflexible; une simplicité tellement inconnue jusqu'à lui, qu'il est impossible de ne pas reconnaître qu'il n'y avait qu'un homme nourri, en quelque sorte, dans les guerres civiles, et qui en avait profondément étudié et conçu les effets, qui pût les transmettre à la scène avec une vérité si frappante et si terrible. On sait que c'est à Erfurt, et dans une représentation d'*OEdipe*, qu'à ce vers prononcé par *Philoctète* :

« L'amitié d'un grand homme est un bienfait des dieux. »

l'empereur de Russie, assis sur un fauteuil à la droite de Napoléon, se baissa vers ce prince, et lui dit avec la grace qui lui est naturelle et du ton le plus pénétré : « Voilà un vers qui a été fait pour moi. » Pendant l'année du premier rétablissement des Bourbons, Talma fut bien traité par le roi, qui sut apprécier le mérite de ce grand tragédien. Lorsque la France, tourmentée par une contre-révolution et menacée dans ses intérêts les plus chers, eut consacré, par un assentiment général, le retour de Bonaparte à un trône qu'il promettait d'asseoir sur des bases constitutionnelles, Talma s'empressa d'aller féliciter son bienfaiteur, et montra dans cette circonstance qu'une ame élevée est, presque toujours, compagne d'un grand talent. Pendant son séjour à l'île d'Elbe, Bonaparte, convaincu qu'appartenant dès-lors à l'histoire, il devait connaître de quelle manière les divers partis s'exprimaient déjà sur son compte, avait lu attentivement tout ce qui avait été imprimé sur lui pendant son absence, sans en excepter ces libelles, toujours vendus au pouvoir quel qu'il soit, et pour qui le malheur ne fut jamais une chose sacrée; « eh bien! » dit-il à Talma, lorsque celui-ci se présenta devant lui, « on dit donc que j'ai pris de vos leçons?—Au reste, » ajouta-t-il en souriant, et avec ce ton aimable et séduisant qu'il savait si bien prendre quand il voulait se donner la peine de plaire, « si Talma a été mon maître, c'est une preuve que j'ai bien rempli mon rôle; » puis changeant de conversation : « eh bien! le roi vous a bien reçu; il vous a bien jugé; vous devez avoir été flatté de son suffrage; c'est un homme d'esprit qui doit s'y connaître; il a vu Lekain. »

Nous craindrions de nous étendre trop, si nous cédions au désir d'entrer dans de longs développemens sur tous les rôles dont se composait le répertoire de Talma; nous nous contenterons de rapporter ici quelques-uns des traits larges et imposans avec lesquels M^me^ de Staël a peint ce

grand acteur. « Talma, » dit cette femme illustre, (*De l'Allemagne*, tome 2, chapitre 27) « peut être cité comme un modèle de hardiesse et de mesure, de naturel et de dignité. Il possède tous les secrets des arts divers. Ses attitudes rappellent les belles statues de l'antiquité : l'expression de son visage, celle de son regard, doit être l'étude de tous les peintres. Il y a dans la voix de cet homme, je ne sais quelle magie qui, dès les premiers accens, réveille toute la sympathie du cœur. Le charme de la peinture, de la sculpture, de la poésie, et, par dessus tout, du langage de l'ame, voilà ses moyens pour développer dans celui qui l'écoute toute la puissance des passions généreuses ou terribles. Quelle connaissance du cœur humain il montre dans sa manière de concevoir ses rôles ! Il en est une seconde fois l'auteur par ses accens et par sa physionomie. » Mme de Staël décrit ensuite, dans le plus grand détail et avec l'intérêt le plus soutenu, la manière dont Talma conçoit et rend ses principaux rôles. Renvoyer nos lecteurs à cette partie de son ouvrage, c'est leur préparer de nouvelles jouissances, que l'étendue d'un pareil travail ne nous permet pas de leur offrir. Nous ajouterons, néanmoins, quelques observations à celles de Mme de Staël. Quelques critiques, en qui le besoin de dénigrer était devenu une passion, ont beaucoup dit, sur la foi de la tradition de Lekain, que Talma avait rendu la tragédie trop bourgeoise ; comme si la boursoufflure était la dignité, et comme si le cœur pouvait être touché par un autre ton que celui de la nature. Ces critiques citaient Lekain, à l'appui de leurs systèmes; il est impossible à nous, qui ne l'avons pas connu, de prononcer entre Talma et lui; mais ce que la tradition nous apprend, c'est que Lekain avait un débit cadencé, et celui de Talma était simple et vrai comme la nature, qui, certes, (et nous pouvons citer à cet égard l'auteur du *Rideau levé* (Paris, 1818), qu'on n'accusera pas d'une partialité favorable à Talma), ne man-

que jamais en lui ni de noblesse ni de dignité. Ne serait-il donc pas possible de croire que ceux qui regrettent jusqu'à un certain point le débit de Lekain, verraient aussi reparaître avec plaisir, sur la scène, ces ridicules paniers dont s'affublaient également le bouillant Achille, le farouche Gengis, et le tendre Orosmane. Par bonheur pour nous, la révolution qui a banni du théâtre ces costumes ridicules, en a aussi banni ce ton déclamatoire et faux, que désavouent également la nature et le bon goût. Pour justifier les regrets qu'ils donnent à des méthodes envers lesquelles le public s'est montré de plus en plus sévère, à mesure qu'il s'est éclairé davantage, ces critiques surannés ne manquent pas d'ajouter, « que la tragédie elle-même n'est pas dans la nature. » Nous avons entendu combattre cette assertion, par Talma, avec une force et une vérité dont il est lui-même la preuve; « ce n'est pas, » dit-il, « la tragédie, qui n'est pas dans la nature, c'est la manière dont elle est jouée; » et il faut avouer qu'à l'appui de cette opinion, les exemples ne lui auraient pas manqué, car Talma n'a laissé de successeur, ni sur l'une ni sur l'autre scène française.

De l'aveu même de Talma, son talent, porté à un degré qui pour tous, hors pour lui-même, était parvenu au plus haut degré de la perfection, s'élevait encore dans plusieurs rôles par la persévérance et la profondeur de ses études; toutefois, bien que sa constitution physique fût robuste, les forces de son corps ne répondaient plus comme autrefois à l'énergie brûlante de son ame, à l'activité de sa pensée. Ses voyages multipliés sur les divers points de la France et à Bruxelles, où il se retrouvait toujours avec un nouveau plaisir, et où son dessein était de finir sa vie, lorsqu'il se serait retiré du théâtre, commençaient à le fatiguer beaucoup; il le reconnaissait lui-même, désirait et se promettait d'y mettre incessamment un terme, et se plaisait à former, pour l'avenir, des projets de repos que

venaient bientôt détruire les illusions de la gloire, l'amour passionné de son art, et les intérêts de la fortune de ses enfans. Ceux qui l'ont aimé le plus ne sont peut-être pas sans reproche à cet égard, car tous voyaient dans cette existence active et dans le mouvement qu'elle exigeait de lui, une sorte de distraction aux méditations constantes auxquelles il se livrait sur l'art théâtral ainsi qu'au travail de cabinet qu'elles lui rendaient nécessaire, et dont l'importance, déjà si justement appréciée, place Talma parmi les hommes de lettres les plus distingués de l'époque à laquelle il a vécu. Ce n'est que bien tard, et lorsqu'il n'en était déjà plus temps, que ses amis et lui-même ont reconnu que ces fatigues, auxquelles est venue se joindre, dans les derniers temps, une affliction profonde causée par la mort d'un enfant dont il était idolâtre, avaient dangereusement influé sur sa santé. Depuis son retour du Hâvre, où il s'était rendu au commencement de 1826 et où il avait fait la perte cruelle dont nous venons de parler, l'altération de sa santé a toujours été croissant, et les inquiétudes que donnait son état étaient déjà si vives dans les premiers jours de juillet 1826, qu'à la suite de la représentation qui eut lieu le 11 de ce mois, au théâtre français, le public vivement allarmé des bruits sinistres qui se répandaient depuis quelques jours sur la santé de l'acteur qu'il chérissait, demanda par acclamation de ses nouvelles, et ne se montra plus tranquille, que lorsqu'on lui en eut donné de rassurantes. Toutefois, cette espérance fut de peu de durée; envoyé par les médecins aux eaux d'Enghien, près Paris, il n'en reçut aucun soulagement, et sa faiblesse s'accrut tellement, que, dans la nécessité de le ramener à Paris, où les vives alarmes qu'inspirait son état rendaient son retour indispensable, on regardait néanmoins sa translation comme impossible. On passa quelques jours dans cette incertitude, mais, enfin, ayant cru apercevoir quelques instans d'amélioration, les médecins déci-

dèrent que la translation s'effectuerait immédiatement. Ramené à Paris le 7 octobre, il y eut encore quelques alternatives qui, cette fois, ne laissaient plus d'autre espoir que de conserver pendant quelques mois encore à la vie l'acteur illustre qui désormais était perdu pour la scène. Profondément ulcéré depuis long-temps contre le préjugé barbare qui, avant la révolution, fermait les portes de l'église et de la société aux dépositaires de la gloire dramatique de la nation la plus sensible, la plus spirituelle et la plus brillante de l'Europe, préjugé que la révolution avait détruit et que la restauration a recréé, Talma avait résolu depuis long-temps de ne mettre que Dieu entre sa conscience et lui.

« Profondément convaincu avec tous les bons esprits, » disait-il à son neveu Amédée Talma (et nous nous ferons un devoir rigoureux de ne pas changer un seul mot à ses expressions), « de l'existence de l'Être Suprême, c'est par respect même pour cet Être, que j'honore toutes les religions dont le théisme est la base; mais je tiens pour la meilleure d'entre elles, celle qui fait le plus de bien aux hommes. Je suis, comme mes pères, de la religion fondée par le Christ; de cette religion qui console ceux qui pleurent, soulage ceux qui souffrent, tient compte des bonnes œuvres, et se contente de la foi du Centenier; de cette religion qui, toute amour et toute indulgence, peut seule convenir à mon cœur. . . . . »

« Oui, disait-il un autre jour, la religion chrétienne doit être la seule vraie, puisqu'elle est la plus humaine de toutes les religions; et, des sectes dans lesquelles elle se divise, la préférable, sans doute, est celle qui est le plus conforme à l'esprit de charité; qui a le plus d'indulgence; qui ne proscrit personne; qui ne met point de bornes à la clémence infinie de Dieu..... C'est à celle-là que j'appartiens; c'est dans celle-là que je veux mourir..... »

Sans cesse préoccupé de la pensée de l'excommunication

aussi absurde qu'odieuse, que le clergé de France, plus intolérant que celui de Rome, fait peser sur les hommes qui cultivent l'art dramatique, il s'écriait avec l'accent d'une indignation profonde et toute la force d'une pressante dialectique, dans une autre circonstance où cette question était débattue devant lui : « Si la philosophie a fait rendre aux comédiens les droits civils qu'ils n'eussent jamais dû perdre, le fanatisme leur dispute encore, dans quelques églises, non pas à Rome, chose remarquable, non pas dans les Pays-Bas, *mais en France,* les droits acquis à tous les chrétiens. On y refuserait la sépulture à un homme qui se serait illustré pendant quarante ans, dans ma profession, ou on ne la lui accorderait que dans le cas où il aurait fait, en mourant, abjuration d'état; certes, je n'appartiendrai jamais à cette église-là. Je ne veux pas me déshonorer, en vouant à l'infamie l'état que j'ai exercé, qu'exercent tant de gens que je m'honore d'avoir pour amis. Quoi! DIEU me fermerait son sein parce que j'aurai passé quarante ans de ma vie à instruire le peuple par des plaisirs utiles! à lui donner, en beaux vers, des leçons de haute morale! cela ne se peut pas. Une semblable idée est un blasphème contre l'Être souverainement juste et bon.... Si l'on me fermait la porte de la paroisse, qu'on ne frappe pas pour me la faire ouvrir, aux dépens de mon honneur; celle du ciel ne me sera pas fermée; on peut y aller comme au champ du repos, sans passer par la paroisse. La voie qui conduit à DIEU est immense comme sa miséricorde. »

Une circonstance particulière et récente avait contribué à affermir Talma dans l'intention où il était depuis long-temps de se séparer d'une communion par laquelle il était repoussé : c'était le traitement indigne fait à ses enfans dans la pension de Paris où ils recevaient leur éducation, et où ils avaient mérité les premiers prix (1). L'ar-

(1) Cette pension est celle de M. Morin.

chevêque de Paris s'y était rendu pour en faire la distribution, mais par l'effet de la plus révoltante injustice, ces jeunes gens, comme fils d'un acteur, et frappés sans doute de la même réprobation que leur père, ne furent point appelés devant le prélat, et ne reçurent qu'après son départ et en secret, les prix auxquels ils avaient droit. Justement indigné d'un tel outrage, Talma se promit, dès ce moment, de faire élever ses enfans dans la religion réformée, et de s'affranchir lui-même des superstitions et des entraves par lesquelles des prêtres ignorans et sans charité ont corrompu et dénaturé la sublime morale de l'évangile. Il est resté fidèle à cette résolution pendant tout le cours de sa maladie; et cet homme, que ceux des journaux français écrits sous l'influence de la congrégation et du ministère ont représenté comme un *enfant sans volonté*, s'y est attaché avec plus de force et d'énergie, dans ses derniers momens. Cependant les progrès de la maladie dont il avait ressenti depuis long-temps les premières atteintes, devenaient tous les jours plus menaçans, quoique les souffrances ne fussent pas aiguës; il paraît même certain qu'avec un régime doux, continu, strictement suivi, la carrière physique de Talma eût pu se prolonger encore long-temps. Le bruit de son danger s'était à peine répandu dans Paris, dans les premiers jours d'octobre 1826, que le clergé avait songé à s'emparer de ses derniers instans, et l'autorité prévoyant que la lutte qui allait probablement s'engager entre ce corps et l'opinion publique, pourrait entraîner des conséquences très-graves, s'occupait à les prévenir en négociant avec la famille de Talma; mais celle-ci, qui connaissait bien les sentimens intimes et irrévocables du grand artiste, ne crut pas, avec raison, devoir troubler la paix de ses derniers jours, par des importunités qui, dans la situation de corps et d'esprit où était Talma, n'auraient fait qu'en accélérer le terme en le rendant plus douloureux. Ce fait est tellement vrai, et

la crainte que l'on avait de lui causer des émotions était si grande, qu'un de ses neveux, venant de Bruxelles, et une de ses sœurs, venant de Londres, ne furent admis auprès de lui que quelques jours après leur arrivée et avec les plus extrêmes ménagemens. Le cardinal de ****, le fougueux abbé *****, disaient hautement qu'il ne fallait pas même qu'un prêtre se présentât chez lui, et, par une bizarrerie bien digne d'eux, ces hommes intolérans et cruels déclaraient en même temps que si Talma n'était point assisté par un prêtre, sur son lit de mort, l'excommunication portée contre ceux de sa profession devait être fulminée à la porte même de sa maison, et la sépulture lui être refusée. Une mesure aussi stupide et aussi atroce devait avoir des conséquences trop importantes, elle devait compromettre trop sérieusement l'ordre public, pour n'être pas unanimement repoussée par l'autorité; aussi paraît-il certain que le président du conseil ne s'y arrêta pas un moment, et que, dans les réunions qui eurent lieu à ce sujet, il se prononça, de concert avec M. l'archevêque de Paris, pour des moyens plus doux et qui, dans l'opinion du ministre et du prélat, devaient tout concilier. Pendant que cette affaire se traitait administrativement, et par des voies de modération, de la part d'un ministère en état de lutte perpétuelle avec l'opinion publique, la congrégation et le faubourg St-Germain en faisaient le sujet de leurs discussions, et là, les mesures les plus violentes, celles dont nous avons parlé plus haut, étaient seules accueillies et sur le point d'être arrêtées, lorsqu'on y apprit que l'archevêque de Paris, qui, lors de l'humiliation éprouvée par les enfans du grand acteur, au sujet de la distribution des prix, avait eu avec celui-ci quelques rapports de bienveillance, qui même n'étaient pas les premiers, s'était chargé de ramener Talma à l'église catholique. Les charitables espérances de M. de Quelen, qui, jusqu'à ce moment, ne s'était point écarté de la conduite

prescrite à tout ministre d'une religion de paix, furent tournées en ridicule, et devinrent l'objet des sarcasmes amers des congréganistes du faubourg St-Germain; on dit hautement qu'il échouerait dans une entreprise au-dessus de ses forces, et peut-être est-ce à ce précédent qu'il faut attribuer les paroles inconvenantes et indignes d'un caractère tel que celui qu'on a constamment connu à M. l'archevêque de Paris, auxquelles s'est laissé entraîner ce prélat, dans sa quatrième visite chez Talma, où, comme à l'ordinaire, il avait été reçu par le docteur Talma, neveu de l'illustre malade. Cette dernière entrevue, à laquelle il faut avouer que l'archevêque de Paris ne s'était rendu que sur l'avis formel que lui avait donné M. Dupuytren, l'un des chirurgiens qui suivaient le traitement, « qu'il serait admis auprès du malade, » se passa de la manière suivante. Ces détails, dont l'authenticité est parfaitement garantie, appartiennent à l'histoire.

« *L'archevêque.* Je désirerais pourtant, Monsieur, pouvoir être présenté à M. Talma.

A. Talma. Je doute, Monseigneur, que dans cet instant vous puissiez lui être présenté.

L'archevêque. Il est donc bien mal?

A. Talma. Il n'est pas, à proprement parler, dans un état désespéré, mais je pense que l'idée attachée à votre ministère pourrait l'effrayer.

L'archevêque. Pourquoi! vous pensez bien que ce ne serait pas dans un premier entretien que je chercherais à l'éclairer sur sa position; à une seconde ou troisième visite, je m'expliquerais plus franchement et je lui ferais entendre un langage bien différent de celui qu'il entend ici.

A. Talma. C'est justement ce langage que je redoute pour lui, Monseigneur; ayez au moins la bonté d'attendre que son état, si malheureusement il devient plus dangereux, nous contraigne, ou lui, à réclamer vos soins.

L'archevêque. Je sais pourtant de bonne part qu'il est dans le plus grand danger.

A. Talma. Si cela était, Monseigneur, aurais-je cette tranquillité à vous répondre? je vous donne ma parole d'honneur que tout espoir n'est pas encore perdu.

L'archevêque. Eh bien, Monsieur, s'il en est ainsi, ayez la bonté de me faire préparer un canapé, je coucherai ici et au moindre signe je lui prodiguerai les soins de mon ministère.

A. Talma. Je suis on ne peut plus reconnaissant de vos offres, Monseigneur, mais vous me voyez désespéré de vous refuser.

L'archevêqué. Je ne puis donc pas entrer, Monsieur?

A. Talma. Monseigneur, je crois votre présence parfaitement inutile.

L'archevêque à ses deux vicaires. Vous le voyez, Messieurs, on me refuse formellement; (à M. Talma) prenez-y garde, Monsieur, cela vous regarde; si par malheur son ame m'échappe, et elle m'appartient son ame, je vous en rends responsable devant Dieu! sur la terre je pardonnerai à son exemple; mais dans le Ciel je vous poursuivrai comme une furie, vous, et tout ceux qui l'entourent!..... »

Nous ne porterons point ici de jugement sur ces absurdes et inconcevables paroles, échappées sans doute au zèle inconsidéré de M. l'archevêque, et auxquelles il est probable que n'ont pas été étrangers l'amour-propre blessé du prélat, qui se voyait compromis envers le président du conseil et ses propres amis: le mécontentement secret de se trouver en but aux railleries des congréganistes du faubourg Saint-Germain : et la présence des deux grands-vicaires, témoins de cette scène de scandale. Nos réflexions ne pourraient qu'affaiblir celles que fera nécessairement naître dans l'esprit des lecteurs de ces souvenirs, le simple récit des faits. Depuis l'instant où a eu lieu l'entretien de

l'archevêque de Paris et du docteur Talma, l'état de Talma a constamment été en empirant, sans toutefois que sa raison et son courage en aient été altérés. On peut s'en convaincre par ce qui a été publié dans quelques papiers publics, et ce qui est renfermé dans la pièce intéressante que l'on va lire. Ce n'est pas de l'histoire, mais c'est quelque chose de plus précieux et surtout de bien plus fidèle. C'est, journée par journée, heure par heure, minute par minute, le récit en action des derniers instans de l'homme célèbre que la mort vient d'enlever pour jamais aux arts, à la patrie, à l'amitié. Ce journal, que son auteur a bien voulu nous confier, a été tenu par celui des neveux de Talma qui exerce à Bruxelles les professions de docteur en médecine et de dentiste, et qui n'a pas quitté un moment le chevet du lit de l'oncle qu'il adorait; il a un caractère de franchise, de naturel et d'abandon préférable à toute la recherche de l'art; on y trouve ces mêmes détails qui rendaient la lecture de Plutarque si chère à Montaigne, et qui ne fatiguent jamais, quand ils se rapportent à un homme illustre, et reçoivent un nouveau degré d'intérêt quand ils retracent les derniers instans de celui que l'estime, l'admiration et la faveur populaires accompagnèrent au tombeau, et qui sera l'objet des mêmes sentimens aussi long-temps que les vertus du citoyen et le génie de l'artiste auront droit au respect, à la reconnaissance et aux hommages des hommes. Ce journal met en face de l'illustre mourant; on le voit parler, agir, respirer. C'est la dernière scène du drame de sa vie; il y est simple, bon, affectueux comme il le fut toujours et envers tous. Celui qui avait tant de fois étudié la nature humaine expirante, a donné aux témoins de ses derniers momens le plus parfait modèle de l'homme de bien et du sage aux prises avec la destruction; et le nom de Voltaire qu'il a invoqué trois fois en expirant, prouve que, comme ce grand homme, il était pénétré de l'immense pensée de Dieu, si indignement

méconnue et outragée par quelques-uns de ceux qui se disent ses ministres !

Journal des derniers jours de Talma tenu par M. le docteur Talma, son neveu, médecin-dentiste à Bruxelles.

Ayant été instruit de l'état alarmant où se trouvait mon oncle, et du désir qu'il avait de me voir, je me rendis de suite à Paris, où j'arrivai le 9 octobre. Après qu'on l'eut préparé à ma visite, je m'approchai de son lit; il me tendit la main et m'attira à lui pour m'embrasser; ses yeux se remplirent de larmes. Quelque temps après il s'informa avec intérêt de mes affaires, mais il était obligé de suspendre à chaque instant la conversation; la moindre émotion, ou les moindres mouvemens occasionant des vomissemens : il me dit : « *Tu ne dois pas rester long-temps à Paris, tes affaires de Bruxelles en souffriraient : Vois ces Messieurs* (les médecins) *qui désirent avoir tes avis et des renseignemens antérieurs sur cette maladie.* » Une nouvelle consultation eut lieu le 12 octobre. Des onze médecins qui la composaient, un très-petit nombre conservait encore de l'espoir. Cependant les nouveaux moyens proposés calmèrent les vomissemens qui finirent par cesser vers les derniers jours. Mon oncle dit à ces Messieurs qui tâchaient de lui donner de l'espoir : « *Je ferai tout ce que vous voudrez; je m'en rapporte à vous; – me voilà; du reste j'ai pris mon parti, je doute que vous puissiez jamais me sortir de là; mes yeux me chagrinent, j'ai peur de perdre la vue.* » Je crus devoir le prévenir de mon prochain départ. Il me dit avec un accent de tendresse : « *Déjà? au fait tu as raison..... il le faut..... tes affaires..... quand pars-tu? – Demain ou après.* » Un de ses neveux (Charles Jannin) arriva de Bruxelles le 16; il fallut tous les ménagemens possibles pour préparer mon oncle à cette visite, tant on craignait les émotions chez un homme d'une

susceptibilité nerveuse si extraordinaise. Je lui dis après lui avoir parlé de l'arrivée de Charles, que j'allais répondre à ma femme. « *Tu diras à Clémentine qu'elle soit tranquille, que nous avons bien soin de toi, que je l'embrasse, parce que je l'aime.* » Peu de temps après, les médecins arrivèrent; j'étais absent; lorsque je rentrai MM. Dupuytren, Biett et Bégin étaient près de la cheminée du malade où ils causaient à voix basse; j'entendis, en approchant, que mon oncle demandait à ces Messieurs ce qu'ils disaient. M. Dupuytren, sans répondre, s'avance vers moi et me dit à voix basse qu'il demandait à ces Messieurs si mon oncle était instruit des visites de l'archevêque. Comme mon oncle était mieux ce jour-là, je crus l'instant favorable; je pris la parole, et dis avec intention au malade: «M. Dupuytren disait à ces Messieurs que M. l'archevêque lui demandait tous les jours de tes nouvelles.— « *Qui ?* » répondit-il, « *M. l'archêvêque de Paris ? Oh ! que je suis touché de son souvenir, je l'ai connu autrefois chez la princesse de Wagram, c'est un bien digne homme.* » A quoi je répondis : « Mais il est venu plusieurs fois pour te voir; je lui ai parlé deux fois et lui ai même promis que tu le recevrais aussitôt que tu serais mieux. —*Oh ! non, j'irai le voir, ma première visite sera pour lui; combien je suis touché des visites de ce bon archevêque : dans le temps, il a déja eu la bonté de m'envoyer un ecclésiastique, pour me prévenir qu'il n'était pour rien dans l'affront fait à mes enfans, lors de la distribution des prix, et que tout le blâme devait retomber sur le maître de pension.* » M. Dupuytren assura de nouveau que l'archevêque était un homme très-tolérant; qu'il s'était fort bien conduit lors de la loi du sacrilége ; qu'enfin il ne pouvait mieux le comparer qu'à Fénélon, sans toutefois lui en accorder tout l'esprit. Ces Messieurs sortirent; M. Dupuytren me dit : « Je vais au château ; si j'y rencontre l'archevêque que lui dirai-je ? —Mais tout ce qui vient de se passer chez mon oncle; que

j'ai tenu ma parole; que je l'ai instruit des visites de M. l'archevêque, et que, *s'il le demande*, j'aurai l'honneur de le faire prévenir à l'instant. » M. Dupuytren ne trouva pas le prélat; il lui écrivit que Talma était instruit de ses visites; qu'il pouvait se présenter; qu'il serait reçu. M. l'archevêque vint effectivement le soir, mais il fut reçu par moi, *comme de coutume*. Plusieurs personnes étant dans la chambre voisine, entendirent toute la conversation que le *Constitutionnel des Pays-Bas* a rapportée dans son n° du 24 dernier et qui est de toute exactitude. Le lendemain, M. Dupuytren s'excusa auprès de moi, en présence de M. Alp. Marchais, de ce qu'il avait, sans y être autorisé, écrit à l'archevêque de se présenter et qu'il serait reçu par mon oncle, ajoutant ces propres mots: « J'ai fait une école; je croyais que vous auriez eu le temps de disposer votre oncle à recevoir Monseigneur; je suis on ne peut plus fâché de ma démarche. »

Ce ne fut que le second jour de son arrivée que M. Charles Jannin put voir son oncle, qui s'entretint fort longtemps avec lui d'affaires de théâtre, et lui donna plusieurs conseils. Le soir même, 18 octobre, vers les dix heures, M. Jannin lui fit ses adieux et repartit pour Bruxelles, où il était forcé de se retrouver le 20 pour acquitter l'engagement qu'il avait contracté envers l'administration du Théâtre-Royal. Vers les 11 heures, mon oncle me dit : *Quand tu seras à Bruxelles, tu iras voir M. Van Gobbelschroy* (ministre de l'intérieur); *tu lui diras que je ne peux lui écrire..... tu vois?.....* Il fit un signe de la main pour me montrer sa personne, et dit avec un accent pénible : « *Pauvre nature!..... tu le prieras de te conserver sa protection et si.....* Je supprime ici des détails qui me sont personnels; il s'endormit. La nuit fut assez tranquille; la respiration seulement était très-accélérée; il ne parla pas de toute la nuit. Le 19 octobre, à six heures du matin, il me dit : *Amédée, tu ne pars donc pas?*—Il n'y avait pas

de place à la diligence. — *Quand pars-tu?* — Demain matin. — *A quelle heure?* — A 6 heures, si toutefois je puis trouver une place. — *Tu me trompes? Vous n'avez pu me tirer de là, tu veux rester jusqu'à la fin. Si j'eusse été un homme ordinaire vous m'auriez sauvé. On a tâtonné, ma mort ne servira qu'à vous faire connaître ce que vous devrez faire pour un autre. Voilà donc la médecine!... Je voudrais bien arranger mes affaires ; où sont MM. Nicod et Jonquoy?* — Ils sont sans doute chez eux; si tu veux je les enverrai chercher; c'est un caprice de malade qu'il faut te passer. — *Mais, ils ne viendront pas à cette heure?* — Je t'assure qu'ils seront ici dans un instant. — *Tu me trompes encore*, (dit-il en me montrant du doigt indicateur); *ils sont là, je les ai entendus cette nuit.* — Pour te prouver le contraire voilà ton jardinier, nous allons lui dire d'aller chez ces Messieurs. — *Ah! ah! c'est Louette : je n'ai pas compté avec lui depuis deux mois, tu le diras à Madame, cela est essentiel. Où donc est Caroline? elle m'abandonne.* — Elle dort. — *Tais-toi donc! elle pleure! Quelle heure est-il?* — Six heures. — *Il est toujours six heures avec toi; je n'entends pas l'heure avec cette montre.* — Veux-tu une pendule? — *Oui : va chercher celle qui est dans ma chambre à coucher, j'ai mes raisons; te voilà Caroline? il faut porter toutes tes affaires là haut, entends-tu?* — Un instant après il me dit : — *Amédée tu pars donc demain?* — Je crois qu'oui : — *Si tu vois le Roi, tu lui feras mes excuses, tu lui diras.... que je ne puis....* — Il n'en dit pas plus. Plusieurs personnes de la famille arrivèrent successivement; il leur parla à toutes avec bonté et tendresse : ensuite se passant la main sur la figure, il dit : — *Je suis bien laid n'est-ce pas? ma barbe.....* — On te la fera aujourd'hui. — *Ah! bien! donnez-moi un miroir. Je t'assure que je perds la vue, je n'y vois pas. J'ai une alèze sous moi n'est-ce pas?* — Oui. — *Mais il faut la changer, je veux que tout cela soit très-propre. Faites donc quelque*

chose à mes yeux; je les perdrai; je n'y vois presque pas ce matin. (Il s'est toujours fort inquiété de ses yeux dans tout le cours de sa maladie et même durant sa vie.)

Il est neuf heures, MM. les notaires arrivent ainsi que M. Davilliers; il leur donne la main, leur dit bonjour, et ne leur parle pas d'affaires. La langue s'épaissit de plus en plus; il parle à voix basse, nous ne comprenons pas ce qu'il dit. MM. Arnault et Jouy arrivent, le premier l'embrasse très-tendrement et laisse échapper le mot *adieu*..... Mon oncle sort de son assoupissement et reprenant toutes ses facultés dit: — *Tu pars donc?* — Oui, répliquai-je vivement. M. Arnault part pour Bruxelles ainsi que M. Jouy. Je fis avancer ce dernier qui n'osait approcher, crainte d'augmenter l'émotion du malade. Ces Messieurs l'embrassent; il leur dit *adieu!* Ils étaient déjà à quelques pas lorsque mon oncle tournant la tête de leur côté leur dit en faisant un geste de la main. — *Adieu! oui, mes amis, partez vite, cela me donne l'espoir de vous revoir encore.* Après cette scène il devint très-faible, parlait souvent sans qu'on pût le comprendre, puis reprenant ses sens, il indiquait ses yeux. On amène ses enfans; il leur donne la main, qu'ils embrassent. Un peu plus tard il prononce ces mots très-distinctement — *Voltaire!....* (Il lève les yeux vers le ciel, puis continue) *comme Voltaire..... toujours comme Voltaire.* Il était onze heures passées; il dit encore ces dernières paroles : — *Le plus cruel de tout cela est de n'y pas voir.* Un instant après un meuble ayant fait entendre un bruit assez fort, mon oncle tourna un peu la tête de notre côté; une dame qui venait d'arriver lui prit la main et lui ayant dit : « Talma! c'est moi! M^lle^ Hénocq! » Il fit un petit signe des yeux et lui serra la main. Onze heures et demie sonnèrent : mon oncle prit son mouchoir avec ses deux mains, le porta lentement à sa bouche qu'il essuya, puis derrière la tête en le tenant toujours avec les deux mains; celles-ci retombèrent bientôt. J'en saisis une, il

serra légèrement la mienne, puis ne fit plus aucun mouvement; la respiration devint presque imperceptible : enfin le dernier soupir s'échappa à onze heures trente-cinq minutes, sans la plus petite convulsion, ni contraction des muscles de la face.

Plus tard deux peintres prirent un dessin de la tête. M. David, statuaire, prit l'empreinte pour faire un buste. Un autre peintre dessina la chambre, le lit, et remarqua la place qu'occupaient les personnes qui se trouvaient présentes aux derniers momens.

Cent mille personnes ont assisté aux funérailles de Talma. Le pouvoir seul, protecteur obligé des arts, qui sont la gloire et la prospérité des nations, n'y a pris aucune part. Lorsque Garrick, l'honneur de la scène britannique, comme Talma le fut de la scène française, paya à la nature le tribut dont elle n'a exempté ni la puissance, ni les vertus, ni les talens, quatre pairs d'Angleterre tinrent à honneur d'accompagner cet homme illustre au dernier asile qui lui avait été assigné au milieu des tombes royales et de porter les coins du poèle qui couvrait son cercueil; les journaux français n'ont pas annoncé qu'un seul des membres des hautes autorités de l'état ait assisté aux funérailles de Talma !.....

QUELQUES RÉFLEXIONS

SUR LEKAIN

ET SUR L'ART THÉATRAL,

PAR F. TALMA.

QUELQUES RÉFLEXIONS

SUR LEKAIN

ET SUR L'ART THÉATRAL.

Je n'ai pas la prétention d'être un écrivain ; toutes mes études ont été tournées vers mon art ; le but de cet art est d'offrir à la fois un plaisir et une leçon. La tragédie et la comédie, l'une par la peinture des vertus et des crimes, l'autre par le tableau des ridicules et des vices, intéressent ou font rire, en même temps qu'elles corrigent et qu'elles instruisent. Associés aux grands auteurs, les acteurs sont pour eux plus que des traducteurs : le traducteur n'ajoute rien à la pensée de l'auteur qu'il traduit ; le comédien, en se mettant fidèlement à la place du personnage qu'il représente, doit compléter la pensée de l'auteur dont il est l'interprète. Un des grands malheurs de notre art, c'est qu'il meurt, pour ainsi dire, avec nous, tandis que tous les autres artistes laissent des monumens dans leurs ouvrages ; le talent de l'acteur, quand il a quitté la scène, n'existe plus que dans le souvenir de ceux qui l'ont vu et entendu. Cette considération doit donner plus de prix aux écrits, aux réflexions, aux leçons que les grands acteurs ont laissés. Ces écrits peuvent acquérir encore plus d'utilité, s'ils sont commentés, discutés par les acteurs qui obtiennent aujourd'hui quelques succès. C'est sans doute ce motif qui a engagé les éditeurs des *Mémoires dramatiques* à me prier de joindre à la Notice sur Lekain quelques réflexions sur son talent et sur l'art qu'il a illustré.

Encouragé par une expérience de trente-sept ans et par

une suite de succès dont quelques-uns, peut-être, ont été mérités, j'ai cru pouvoir accomplir ce que désirent les éditeurs. J'espère que le lecteur ne verra dans cette confiance ni un excès de vanité, ni une fausse modestie.

Lekain n'eut point de maître. Tout acteur doit être son propre instituteur. S'il n'a pas en lui-même les facultés nécessaires à l'expression des passions, à la peinture des caractères, tous les conseils du monde ne pourront les lui donner : le génie ne s'apprend pas. Cette faculté de créer naît avec nous ; mais si l'acteur la possède, les avis des gens de goût pourront alors le guider ; et comme il y a dans l'art de dire les vers une partie en quelque sorte mécanique, de certaines règles qu'on peut se prescrire, les leçons d'un acteur consommé en initiant celui qui a le germe du talent aux secrets de sa propre expérience, pourront lui épargner beaucoup de tâtonnemens, d'études et de temps.

Lekain, dès le commencement de sa carrière, eut de très-grands succès ; ses débuts durèrent dix-sept mois. Un jour qu'il avait joué à la cour devant Louis XV, le roi dit après la pièce : « Cet homme m'a fait pleurer, moi qui ne pleure jamais. » Cet illustre témoignage lui valut son admission parmi les comédiens français. Avant de paraître sur leur théâtre, il s'était déjà acquis quelque réputation sur des théâtres de société ; c'est là que Voltaire le vit et le remarqua pour la première fois, et là que naquit la liaison de Lekain avec ce grand homme. On peut voir les détails de cette époque de sa vie dans le récit qu'il en fait lui-même.

Le système de déclamation était alors une sorte de psalmodie, de triste mélopée, qui datait de la naissance du théâtre (1).

(1) C'est peut-être ici le lieu de relever l'impropriété du mot *déclamation*, dont on se sert pour exprimer l'art du comédien. Ce terme, qui semble désigner autre chose que le débit naturel, qui porte avec lui l'idée d'une certaine énonciation de convention, et dont l'emploi remonte probablement

Lekain, soumis malgré lui à l'influence de l'exemple, éprouvait le besoin de s'affranchir de ce chant monotone et de secouer ces règles de convention qui gênaient son génie ardent, prêt à se développer ; et, malgré la contrainte où il se sentait retenu, il fit entendre enfin pour la première fois au théâtre les véritables accens de la nature. Plein d'une sensibilité forte et profonde, d'une chaleur brûlante et communicative, son jeu, d'abord fougueux et sans règle, plut à la jeunesse, entraînée par les emportemens de son action, par la chaleur de son débit, et surtout émue par les accens d'une voix profondément tragique. Les amateurs de l'ancienne psalmodie, fidèles à leurs vieilles admirations, le critiquèrent amèrement ; ils l'appelèrent *le taureau.* Ils ne retrouvaient pas en lui cette déclamation redondante et fastueuse, cette diction chantante et martelée, où le profond respect pour la césure et la rime faisait tomber régulièrement les vers en cadence. Sa marche, ses mouvemens, ses poses, ses gestes n'avaient pas cette noblesse, ces grâces de nos pères, qui constituaient alors le *bel acteur*, et que les Marcel du temps enseignaient à leurs élèves en les initiant aux beautés du menuet. Lekain, simple plébéien, arraché d'un atelier d'orfévrerie, n'avait pas, il est vrai, été élevé sur les genoux des reines, comme Baron

à l'époque où la tragédie était en effet chantée, a, j'en suis sûr, souvent donné une fausse direction aux études des jeunes acteurs. En effet, déclamer, c'est parler avec emphase ; donc l'art de la déclamation est l'art de parler comme on ne parle pas. D'ailleurs, il me paraît bizarre d'employer, pour désigner un art, un terme dont on se sert en même temps pour en faire la critique. Je serais fort embarrassé d'y substituer une expression plus convenable.

Jouer la tragédie donne plutôt l'idée d'un amusement que d'un art ; *dire* la tragédie me paraît une locution froide, et me semble n'exprimer que le simple débit sans action. Les Anglais se servent de plusieurs termes qui rendent mieux l'idée : *to perform tragedy*, exécuter la tragédie; *to act a part*, agir un rôle. Nous avons bien le substantif *acteur*, mais nous n'avons pas le verbe qui devrait rendre l'idée de *mettre en action, agir.*

prétendait qu'auraient dû l'être les acteurs; mais la nature, plus noble institutrice encore, s'était chargée de lui révéler ses secrets.

Lekain avec le temps parvint à régler tout le désordre que son inexpérience avait d'abord nécessairement jeté dans son jeu. Il apprit à dompter sa fougue et à en calculer les mouvemens. Cependant il n'osa pas dès le début abandonner entièrement ce chant cadencé qui était alors regardé comme le beau idéal de l'art de la déclamation, et que l'acteur conservait même dans les emportemens de la passion. Mademoiselle Clairon, Granval et d'autres acteurs de ce temps suivirent, ainsi que lui, le système de cette déclamation pompeuse et fortement accentuée qu'ils avaient trouvée établie. Ils portaient même dans la société ce ton solennel qu'ils avaient contracté au théâtre, comme s'ils eussent craint d'en perdre l'habitude : mais dans Lekain cette pompe, cet apprêt, cette solennité se perdaient dans un jeu plein de chaleur, dans des accens pathétiques ou terribles qui ébranlaient toutes les ames. Mademoiselle Duménil seule se livra sans réserve à tous les élans d'une nature que l'art ne put asservir. Douée, comme Lekain, de cette précieuse et rare faculté de se pénétrer vivement des passions de ses personnages, de cette sensibilité profonde qui constitue le véritable talent, elle s'abandonnait sans règle et sans science à toutes les agitations de son ame. Insensible aux beautés de convention, reculant devant la froideur des calculs, elle était incapable de subir le joug de l'habitude et de l'exemple : aussi, quoique presque toujours admirable, combien n'eut-elle pas de critiques à essuyer! Combien n'a-t-elle pas donné de prise à la jalousie de sa rivale, grande actrice d'ailleurs, mais dont le jeu tout d'arrangement et de calcul, dont la déclamation toute notée, plaisaient davantage aux partisans de l'ancien système ! L'envie n'a-t-elle pas osé dire que cet abandon sans art auquel mademoiselle Duménil se livrait, n'était que l'effet de

l'ivresse ! misérable calomnie qui ne mérite pas même qu'on se donne la peine de la réfuter.

Comment les acteurs de cette époque, et Lekain lui-même, voulant plaire à un public habitué, depuis la naissance du théâtre, à cette psalmodie pompeuse, auraient-ils osé hasarder des innovations trop hardies, arriver d'un seul élan, sans degrés intermédiaires, à une nature grande, élevée, mais simple et vraie? Le succès de ces tentatives trop brusques eût été fort douteux; elles les auraient exposés à trop de dangers : ils aimaient mieux rester dans la route battue que de s'aventurer dans des écarts. Les contrariétés, les critiques qu'essuyait mademoiselle Duménil, leur faisaient peur, et tout en l'admirant ils n'osaient imiter son audace. Ces règles de convention pesaient alors sur tous les genres de talens. Comment les acteurs s'y seraient-ils soustraits plus que les auteurs eux-mêmes? Ne voit-on pas les plus grands d'entre ceux-ci fléchir sous l'influence de leur temps, et Racine lui-même, le divin Racine y soumettre trop souvent la hauteur de son génie? Beaucoup de ses héros ont l'empreinte de la galanterie du siècle de Louis XIV, et non celle de leur époque. Voltaire, dans son *Temple du Goût*, signale ce défaut par une critique également fine et judicieuse. Dans l'admirable pièce d'*Andromaque*, Oreste et Pylade, dont l'amitié a passé en proverbe, ne sont point placés sur la même ligne : Oreste tutoie Pylade, mais celui-ci traite respectueusement son ami de *seigneur*, et ne se sert jamais à son égard que du mot *vous*. Il n'entrait pas alors dans les convenances du théâtre que le personnage principal fût tutoyé par le confident. Peut-être l'acteur chargé du rôle d'Oreste, à l'époque où Racine donna sa pièce, eut-il quelque part à cette distinction bizarre; peut-être eût-il été choqué de tant de familiarité de la part d'un ami, que l'auteur avait jugé nécessaire de rabaisser au rang subalterne de confident. A l'exemple du monde réel, les acteurs au théâtre tenaient sans

doute aussi beaucoup à leurs rangs imaginaires, et étaient entre eux très-sévères sur les convenances et l'étiquette.

Cette influence des mœurs de l'époque se fait encore particulièrement sentir dans Britannicus et dans quelques endroits du rôle de Néron. Néron peint d'abord à Narcisse l'amour qu'il ressent pour Junie avec des couleurs qui décèlent une ame ardente et vicieuse. Il y a dans cet amour je ne sais quel mélange de libertinage et de férocité naissante. Ce sont les larmes, les cris, l'effroi de cette jeune princesse, arrachée durant la nuit de sa demeure, traînée devant lui par des soldats, au milieu d'un appareil d'armes et de flambeaux; c'est ce spectacle de douleur et de violence qui charme Néron et irrite son amour. Il savoure en quelque sorte la douleur de Junie, elle l'embellit à ses yeux :

> J'aimais jusqu'à ses pleurs que je faisais couler.

Jusque-là il n'y a rien que de pris dans la nature et dans le caractère connu de Néron; mais dans la scène suivante entre ce personnage et Junie, ce n'est plus cet amour effréné qui porte le désordre dans tous ses sens; on reconnaît dans Néron cette galanterie qui caractérisait la cour de Louis XIV :

> Pourquoi, de cette gloire exclus jusqu'à ce jour,
> M'avez-vous, sans pitié, relégué dans ma cour?
> . . . . . .
> . . . . . .
> En vain de ce présent ils m'auraient honoré,
> Si votre cœur devait en être séparé,
> Si tant de soins ne sont adoucis par vos charmes,
> Si, tandis que je donne aux veilles, aux alarmes,
> Des jours toujours à plaindre et toujours enviés,
> Je ne vais quelquefois respirer à vos pieds.

Cette scène, qui vers la fin reprend sa véritable couleur, est au commencement fort difficile à jouer. Cette

teinte d'affectation doucereuse refroidit l'acteur; le mouvement passionné, imprimé d'abord au rôle de Néron, l'impétuosité de ses désirs, son trouble, son désordre, si bien peints dans la scène qui précède, paraissent tout-à-coup comme suspendus. Ils ne pourraient l'être que par la simple expression de cette retenue naturelle, involontaire, qu'impose souvent à la passion même la plus violente, l'aspect de la vertu timide et sans défense; mais ce Néron si impétueux, que déjà nul frein n'arrête, ne parle plus que le langage d'un galant de cour. Du temps de Louis XIV, où l'on n'eût osé violer les lois de la galanterie, où toute la cour se modelait sur un monarque qui avait la réputation d'aborder les femmes avec tant de grâces, on n'eût jamais souffert au théâtre qu'un prince parlât à sa maîtresse autrement que ne l'aurait fait le monarque lui-même. Il fallait toujours de *belles manières* pour parler aux femmes, et Racine aurait cru blesser toutes les convenances en donnant à Néron, dans son entretien avec Junie, ce feu, cette ivresse, ce désordre dont il est agité dans la scène antérieure : un tel langage eût par trop choqué des oreilles habituées au doux langage des ruelles.

On portait alors le goût des belles manières dans les situations les plus tragiques, et jusque dans la mort même. L'Iphigénie de Racine refuse les secours d'Achille et de sa mère, et semble ne vouloir rien éprouver de l'émotion naturelle à une jeune fille qui va mourir. Euripide, qui n'avait pas de ces sortes de convenances à observer, s'est bien gardé de donner une résignation si composée à son Iphigénie; mais Racine aurait cru dégrader la sienne en lui donnant la peur de la mort. Une princesse sous l'empire de l'étiquette devait toujours soutenir sa dignité, même dans les momens où la nature reprend le plus ses droits. Ce grand génie dut encore en cette circonstance fléchir sous la puissance des idées reçues.

Il faut encore reporter à cette cause le peu de progrès

qu'a fait le costume du temps de Lekain. Il avait sans doute regardé la fidélité du costume comme une chose fort importante; on le voit par les efforts qu'il fit pour le rendre moins ridicule qu'il ne l'était alors : en effet, la vérité dans les habits comme dans les décorations augmente l'illusion théâtrale, transporte le spectateur au siècle et au pays où vivaient les personnages représentés. Cette fidélité fournit même à l'acteur les moyens de donner une physionomie particulière à chacun de ses rôles. Mais une raison bien plus grave encore me fait regarder comme véritablement coupables les acteurs qui négligent cette partie de leur art. Le théâtre doit offrir à la jeunesse en quelque sorte un cours d'histoire vivante, et cette négligence ne la dénature-t-elle pas à ses yeux? N'est-ce pas lui donner des notions tout-à-fait fausses sur les habitudes des peuples et sur les personnages que la tragédie fait revivre? Je me rappelle très-bien que dans mes jeunes années, en lisant l'histoire, mon imagination ne se représentait jamais les princes et les héros que comme je les avais vus au théâtre. Je me figurais Bayard élégamment vêtu d'un habit couleur de chamois, sans barbe, poudré, frisé comme un petit-maître du dix-huitième siècle. Je voyais César serré dans un bel habit de satin blanc, la chevelure flottante et réunie sous des nœuds de rubans. Si parfois l'acteur rapprochait son costume du vêtement antique, il en faisait disparaître la simplicité sous une profusion de broderies ridicules; et je croyais les tissus de velours et de soie aussi communs à Athènes et à Rome qu'à Paris ou à Londres. Lekain ne parvint à faire disparaître qu'en partie le ridicule des vêtemens que l'on portait alors au théâtre, sans pouvoir établir ceux qu'on y devait porter. A cette époque, cette sorte de science était tout-à-fait ignorée, même des peintres. Les statues, les manuscrits anciens ornés de miniatures, les monumens existaient comme aujourd'hui, mais on ne les consultait pas. C'était le temps des Boucher et des Vanloo,

qui se gardaient bien de suivre l'exemple de Raphaël et du Poussin dans l'agencement de leurs draperies. Ce n'est que lorsque notre célèbre David parut, qu'inspirés par lui, les peintres et les sculpteurs, et surtout les jeunes gens parmi eux, s'occupèrent de ces recherches. Lié avec la plupart d'entre eux, sentant toute l'utilité dont cette étude pouvait être au théâtre, j'y mis une ardeur peu commune. Je devins peintre à ma manière; j'eus beaucoup d'obstacles et de préjugés à vaincre, moins de la part du public que de la part des acteurs; mais enfin le succès couronna mes efforts, et sans craindre que l'on m'accuse de présomption, je puis dire que mon exemple a eu une grande influence sur tous les théâtres de l'Europe. Lekain n'aurait pu surmonter tant de difficultés : le moment n'était pas venu. Aurait-il hasardé les bras nus, la chaussure antique, les cheveux sans poudre, les longues draperies, les habits de laine? eût-il osé choquer à ce point les convenances du temps? Cette mise sévère eût alors été regardée comme une toilette fort malpropre, et surtout fort peu décente. Lekain a donc fait tout ce qu'il pouvait faire, et le théâtre lui en doit de la reconnaissance. Il a fait le premier pas, et ce qu'il a osé nous a fait oser davantage.

Les acteurs doivent sans cesse se proposer la nature pour modèle; elle doit être l'objet constant de leurs études. Lekain sentit que les brillantes couleurs de la poésie servaient seulement à donner plus de grandeur et de majesté aux beautés de la nature. Il n'ignorait pas que dans la société, les êtres profondément émus par de grandes passions, ceux que de grandes douleurs accablent, ou qu'agitent violemment de grands intérêts politiques, ont, il est vrai, un langage plus élevé, plus idéal, mais que ce langage est encore celui de la nature. C'est donc cette nature noble, animée, agrandie, mais simple à la fois, qui doit être l'objet constant des études de l'acteur comme du poète, et Lekain avait pu trouver dans les ouvrages mêmes

des maîtres de la scène les exemples de cette grandeur sans enflure. En effet, dans leurs chefs-d'œuvre, les expressions les plus sublimes sont aussi les plus simples.

J'entends souvent dans le monde des personnes, très-instruites d'ailleurs, dire que la tragédie n'est pas dans la nature : c'est une idée qu'on répète sans réflexion, qui se propage et finit par être établie comme une vérité. Les gens du monde, occupés d'autres objets, n'ont pas fait une étude approfondie de tous les mouvemens des passions ; ils jugent légèrement, et d'ailleurs les auteurs médiocres et les acteurs qui donnent peu d'attention à leur art, servent encore à accréditer cette erreur. Certes, la manière dont ils conçoivent la tragédie, le style des uns, le jeu des autres, ne sont pas propres à désabuser de cette fausse idée. Mais qu'on examine la plupart de ces personnages politiques ou passionnés de Corneille et de Racine. Comme souvent leur langage est à la fois simple et élevé! Voltaire, dans le style duquel l'ambition du poète apparaît davantage, comme son expression est pathétique et vraie, quand il est saisi par la passion ! Certes, ce n'est pas la négligence et l'abandon d'une conversation vulgaire qu'on retrouve dans les belles scènes de ces grands poètes : c'est le langage naïf, c'est l'expression agrandie, mais exacte de la nature même. Qu'on examine sous toutes les faces l'exposition et le dénoûment de *Wenceslas*, le cinquième acte de *Rodogune*, celui de *Cinna*, le rôle du vieil Horace, les scènes d'Agamemnon et d'Achille, les rôles de Joad, d'Œdipe, des deux Brutus, de César, les rôles de Phèdre, d'Andromaque, d'Hermione, etc., je défie qu'on puisse leur prêter un langage plus naturel et plus vrai ; ôtez la rime, et tous ces personnages n'auraient pas dans la réalité parlé d'une autre manière.

Il en est de même de quelques acteurs qui ont illustré la scène française, tels que Lekain, mademoiselle Duménil, Molé, Monvel. Ce n'est que par l'imitation fidèle du vrai

qu'ils ont fait éprouver à une nation éclairée ces émotions pénétrantes qui vivent encore après eux dans le souvenir. Ainsi les chefs-d'œuvre des uns et le talent des autres prouvent d'une manière incontestable que la tragédie n'est pas si loin de la nature qu'on le pense, et que les médiocrités seules ont donné quelque poids à l'opinion contraire.

Cependant il faut le dire, parmi le grand nombre d'acteurs de tous les pays, il n'en est que quelques-uns qui aient recherché cette vérité. Molière pourtant, et Shakspeare avant lui, avaient donné d'excellentes leçons aux comédiens de leur temps. On voit le premier, dans son *Impromptu de Versailles*, railler les comédiens de l'hôtel de Bourgogne sur l'affectation et l'enflure de leur débit.

« Comment! vous appelez cela réciter? C'est se railler. » Il faut dire les choses avec emphase, Écoutez-moi.... » Voyez-vous cette posture? là, appuyez comme il faut » sur le dernier vers. Voilà ce qui attire l'approbation et » fait faire le brouhaha. — Mais, Monsieur, il me semble » qu'un roi qui s'entretient tout seul avec son capitaine des » gardes parle un peu plus humainement, et ne prend » guère ce ton démoniaque. — Vous ne savez ce que c'est: » allez-vous-en réciter comme vous faites, vous verrez » si vous ferez faire aucun ah! etc. » Et Scapin dans les *Fourberies* : « Tiens-toi un peu, mets la main au côté, » fais les yeux furibonds, marche un peu en roi de » théâtre. »

Il paraît que sous les yeux de Molière même, les acteurs ne croyaient pas que les rois dussent marcher et parler comme les autres hommes.

Shakspeare, à une époque plus reculée, où le théâtre était à peine sorti de l'enfance, met dans la bouche d'Hamlet d'excellens conseils aux comédiens: « Rendez ce discours » comme je l'ai prononcé devant vous, d'un ton facile et » naturel; mais si vous grossissez votre voix et vociférez,

» comme font la plupart de nos acteurs, j'aimerais autant » avoir mis mes vers dans la bouche d'un crieur de ville. » Oh! rien ne me blesse l'ame comme d'entendre un homme » grossièrement robuste exprimer une passion par des » éclats et des cris à fendre les oreilles d'une multitude » qui n'aime que le bruit. Je voudrais vous faire fustiger » cet Hérode de théâtre, qui enchérit sur Hérode même, » et veut être plus furieux que lui. Ne soyez pas non plus » trop froid ; mais que votre intelligence vous serve de » guide : proportionnez l'action au mot et le mot à l'ac- » tion, avec cette attention de ne pas sortir de la décence » de la nature ; car tout ce qui s'écarte de cette règle, s'é- » carte du but de la représentation dramatique, qui est » d'offrir en quelque sorte un miroir à la nature, de mon- » trer à la vertu ses véritables traits, au ridicule sa res- » semblante image, et à chaque siècle, à chaque époque » du temps sa forme et son empreinte. Si cette peinture » est exagérée ou affaiblie, elle amusera les ignorans ; » mais elle fera souffrir les hommes judicieux, dont l'o- » pinion doit toujours à votre égard l'emporter sur l'opi- » nion de la foule. Oh! il y a des acteurs que j'ai vus jouer, » et que j'ai entendu vanter par des louanges outrées, qui, » pour ne pas dire plus, n'avaient ni la démarche d'un chré- » tien, ni d'un païen, ni d'un homme, et qui s'enflaient » et hurlaient d'une si horrible manière, qu'on les eût » pris pour quelques simulacres humains, grossièrement » ébauchés par quelque apprenti subalterne de la nature, » tant ils imitaient l'homme abominablement. »

Comment se fait-il donc que, malgré les avis de ces deux grands peintres, et sans doute malgré l'opinion de beaucoup d'autres de leurs contemporains, le faux système d'une déclamation ampoulée se soit établi sur la plupart des théâtres de l'Europe, et y ait été proclamé comme le seul type de l'imitation théâtrale? C'est que la vérité dans tous les arts est ce qu'il y a de plus difficile à trouver et à

saisir. La statue de Minerve existe dans le bloc de marbre, le ciseau seul de Phidias peut l'y découvrir. C'est que cette faculté n'ayant été donnée qu'à très-peu de comédiens, et les médiocrités étant en majorité, elles ont fait la loi, et ont avec le temps établi, comme seul modèle à suivre, les fausses imitations de leur faiblesse.

On me permettra de consigner ici une observation que m'ont suggérée les grands événemens de la révolution ; car les crises violentes dont elle m'a rendu témoin m'ont souvent servi d'étude.

L'homme du monde et l'homme du peuple, si opposés par leur langage, ont souvent, dans les grandes agitations de l'ame, la même expression : l'un oublie ses manières sociales, l'autre quitte ses formes vulgaires; l'un redescend à la nature, l'autre y remonte; tous deux dépouillent l'homme artificiel, pour n'être plus vraiment qu'hommes. Les accens de l'un et de l'autre seront les mêmes dans la violence des mêmes passions ou des mêmes douleurs.

Supposez une mère, les regards attachés sur le berceau vide d'un enfant aimé qu'elle vient de perdre : une sorte de stupidité dans les traits, quelques larmes rares qui sillonneront ses joues, quelques cris déchirans, quelques sanglots convulsifs, se faisant passage de temps à autre, signaleront la douleur de la femme du peuple comme celle de la duchesse. Supposez de même un homme du peuple et un homme de cour tombés tous deux dans les accès violens, soit de la jalousie, soit de la vengeance; ces deux hommes, si différens par leurs habitudes, seront les mêmes par leur frénésie. Ils offriront dans leurs fureurs la même expression; leurs regards, leurs traits, leurs gestes, leurs attitudes, leurs mouvemens prendront tout-à-coup un caractère terrible, grand, solennel, digne dans tous deux et du pinceau du peintre et de l'étude de l'acteur ; et peut-être même le délire de la passion inspirera-t-il à l'un aussi bien qu'à l'autre un de ces mots, une de ces expressions sublimes qui

pourront peut-être aussi mériter d'être recueillis par le poète.

Les grands mouvemens de l'ame élèvent l'homme à une nature idéale, dans quelque rang que le sort l'ait placé. La révolution, qui a mis tant de passions en jeu, n'a-t-elle pas eu des orateurs populaires qui ont étonné par des traits sublimes d'une éloquence non recherchée, et par une expression et des accens que Lekain même n'eût pas désavoués?

Lekain avait senti que l'art de la déclamation, puisqu'il faut employer ce terme, ne consistait pas à réciter des vers avec plus ou moins de chaleur et d'emphase; que cet art pouvait, en se perfectionnant, donner en quelque sorte de la réalité aux fictions de la scène.

Pour arriver à ce but, il fallait que l'acteur eût reçu de la nature une sensibilité extrême et une profonde intelligence; et Lekain possédait ces qualités à un degré éminent. En effet, les impressions profondes que les acteurs produisent sur la scène ne sont que le résultat de l'alliance de ces deux facultés essentielles. Il faut que j'explique ce que j'entends. Selon moi, la sensibilité n'est pas seulement cette faculté que l'acteur a de s'émouvoir facilement lui-même, d'ébranler son être au point d'imprimer à ses traits, et surtout à sa voix, cette expression, ces accens de douleur qui viennent réveiller toute la sympathie du cœur, et provoquer les larmes de ceux qui l'écoutent; j'y comprends encore l'effet qu'elle produit, l'imagination dont elle est la source, non cette imagination qui consiste à avoir des souvenirs tels que les objets semblent actuellement présens, ce n'est proprement là que la mémoire; mais cette imagination qui, créatrice, active, puissante, consiste à rassembler dans un seul objet fictif les qualités de plusieurs objets réels, qui associe l'acteur aux inspirations du poète, le transporte à des temps qui ne sont plus, le fait assister à la vie des personnages historiques ou à celle des êtres passionnés créés par le génie, lui révèle comme par magie leur physionomie,

leur stature héroïque, leur langage, leurs habitudes, toutes les nuances de leur caractère, tous les mouvemens de leur ame, et jusqu'à leurs singularités spéciales. J'appelle encore sensibilité cette faculté d'exaltation qui agite l'acteur, s'empare de ses sens, l'ébranle jusqu'à l'ame, et le fait entrer dans les situations les plus tragiques, dans les passions les plus terribles, comme si elles étaient les siennes propres.

L'intelligence qui procède et n'agit qu'après la sensibilité, juge des impressions que nous fait éprouver celle-ci; elle les choisit, elle les ordonne, elle les soumet à son calcul. Si la sensibilité fournit les objets, l'intelligence les met en œuvre. Elle nous aide à diriger l'emploi de nos forces physiques et intellectuelles, à juger des rapports et de la liaison qu'il y a entre les paroles du poète et la situation ou le caractère des personnages, à y ajouter quelquefois les nuances qui leur manquent, ou que les vers ne peuvent exprimer, à compléter enfin leur expression par le geste et la physionomie.

On conçoit qu'un tel individu doit avoir reçu de la nature une organisation toute particulière : car la sensibilité, cette propriété de notre être, tout le monde la possède à un plus ou moins haut degré d'intensité; mais chez l'homme que la nature a destiné à peindre les passions dans leurs plus grands excès, à rendre toutes leurs violences, à les montrer dans tout leur délire, on conçoit qu'elle doit avoir une bien plus grande énergie; et comme toutes nos émotions ont avec nos nerfs un rapport intime, il faut que le système nerveux soit chez l'acteur tellement mobile et *impressionnable*, qu'il s'ébranle aux inspirations du poète aussi facilement que la harpe éolienne résonne au moindre souffle de l'air qui la touche (1).

(1) On a vu souvent de jeunes acteurs avoir dans leurs débuts des succès en partie mérités, et pourtant ne pas remplir par la suite les espérances qu'ils avaient données; c'est que, chez quelques-uns, l'émotion, inséparable

Si l'acteur n'est pas doué d'une sensibilité au moins égale à celle des plus sensibles de ses auditeurs, il ne pourra les émouvoir que faiblement; ce n'est que par un excès de sensibilité qu'il parviendra à produire des impressions profondes, et à émouvoir même les ames les plus froides. La force qui soulève ne doit-elle pas avoir plus de puissance que celle qu'on veut ébranler? Cette faculté doit être même chez l'acteur, je ne dirai pas plus grande et plus forte que chez le poète qui a conçu ces mouvemens de l'ame reproduits au théâtre, mais plus vive, plus rapide, plus puissante sur ses organes. En effet, le poète ou le peintre peuvent attendre, pour écrire ou pour peindre, le moment de l'inspiration. Chez l'acteur, l'inspiration doit avoir lieu instantanément et à sa volonté; et pour qu'il l'ait ainsi à commandement, pour qu'elle soit soudaine, vive et prompte, la sensibilité ne doit-elle pas être en quelque sorte chez lui surabondante? De plus, il faut que son intelligence soit là toujours en éveil, agissant de concert avec sa sensibilité pour en régler les mouvemens et les effets; car il ne peut, comme le peintre et le poète, effacer ce qui est fait.

On me pardonnera ici, sur ces deux qualités principales, la sensibilité et l'intelligence, une digression qui pourra

rable de leurs premiers essais sur la scène, avait mis leurs nerfs dans cet état d'ébranlement et d'agitation propre à les faire facilement entrer dans les situations les plus passionnées. Ensuite, l'habitude de paraître en public, en les affranchissant de ces émotions pénibles, mais salutaires, les a en même temps rendus à leur médiocrité. Ne voit-on pas aussi parfois quelques personnes, pour s'enhardir, avoir recours à un peu de vin? Leur nature timide ou paresseuse, ainsi stimulée, acquiert une exaltation factice, qui peut suppléer pour quelques momens à l'exaltation véritable de l'ame. Ne remarque-t-on pas tous les jours qu'il y a plus de loquacité et d'esprit parmi les convives, même les plus sobres, après un repas qu'avant? Il faut oser en convenir, ces accès de vivacité et de saillies ne tiennent souvent qu'à cet ébranlement nerveux qu'ils ont puisé dans les plaisirs de la table.

servir de réponse à une opinion de Diderot. Après avoir avancé que « c'est à la nature à donner au comédien les » qualités extérieures, la figure, la voix, la *sensibilité*, le » jugement et la finesse, et que c'est à l'étude des grands » maîtres, à la pratique du théâtre, au travail, à la ré- » flexion, à perfectionner les dons de la nature, » ce qui est parfaitement juste, il ajoute plus loin, par une contradiction incroyable, « qu'il veut au grand acteur beaucoup » de jugement, qu'il le veut spectateur *froid et tranquille* » de la nature humaine, et qu'il ait par conséquent beau- » coup de finesse et *nulle sensibilité.* » Je puise dans la nature même du génie de Diderot la cause de ce bizarre paradoxe; en effet, il était doué d'une intelligence étendue et active, mais il manquait de sensibilité; ses écrits en sont la preuve. L'enflure du langage, qui suit partout l'exagération dans les idées, le caractérise. Diderot comprend tous les principes abstraits et toutes les conséquences des choses, et il n'entend rien aux facultés mobiles des sentimens. Son style, généralement emphatique et déclamatoire, ne reçoit jamais les influences variées qu'impriment aux écrivains sensibles et délicats leurs émotions intérieures, si diverses et si multipliées. Son esprit était capable d'enthousiasme, et son cœur n'avait pas de passion; car il s'exaltait toujours, et n'était jamais profondément pénétré. De là son éloquence uniformément élevée, et ce ton monotone de grandeur qui ôte à ses discours la souplesse et le naturel. Comparons la simplicité touchante et la suprême énergie des ouvrages de Jean-Jacques avec l'appareil faussement animé des phrases philosophiques de Diderot, nous resterons convaincus que ce dernier n'eut jamais un seul élément de cette sensibilité réelle et native qui soumet la plume des poètes, le pinceau des peintres et les organes des vrais acteurs, à l'expression juste et naturelle des agitations douces, tristes ou terribles, qu'ils savent représenter par la puissance de leur art. On dis-

tingue entre Jean-Jacques et Diderot la différence de l'ostentation et de la vérité, comme entre des acteurs on discerne la diction sentie qu'inspire la nature, de la déclamation convenue qu'on peut apprendre, et dont les accens n'émeuvent pas parce qu'ils ne sortent point du fond du cœur. Diderot n'avait donc point ce qu'il faut pour juger du talent des acteurs, et il n'est pas étonnant qu'il ait beaucoup exalté celui de mademoiselle Clairon, qui était tout de composition, et par cela même avait quelque analogie avec le génie de ce philosophe, et qu'il ait en même temps rabaissé celui de mademoiselle Duménil, qui prenait sa source dans une exquise sensibilité ; il lui échappe cependant de dire que celle-ci était quelquefois *sublime*, et dans l'éloge pompeux qu'il fait de sa protégée, il s'écrie assez froidement : « Quel jeu plus parfait que celui de mademoiselle Clairon ? » J'avoue que je préfère le jeu sublime au jeu parfait.

Ainsi, entre deux personnes destinées au théâtre, dont l'une aurait cette extrême sensibilité que j'ai définie plus haut, et l'autre une profonde intelligence, je préférerais sans contredit la première. Elle sera sans doute sujette à quelques écarts; mais sa sensibilité lui inspirera ces mouvemens sublimes qui saisissent le spectateur et portent le ravissement jusqu'au fond des cœurs.

L'intelligence rendra l'autre froidement sage et réglée. L'une ira par delà votre attente et votre pensée; l'autre ne fera que les accomplir. Votre ame sera profondément émue par l'acteur inspiré ; votre esprit seul sera satisfait par l'acteur intelligent. Celui-là vous associera tellement aux émotions qu'il éprouve, qu'il ne vous laissera pas même la liberté du jugement. Celui-ci, par un jeu sage et sans reproche, vous laissera parfaitement à vous-même et vous permettra de raisonner tout à votre aise. Le premier sera le personnage lui-même, l'autre ne sera qu'un acteur qui représente le personnage. L'inspiration chez l'un sup-

pléera souvent à l'intelligence, tandis que chez l'autre les combinaisons de l'intelligence ne suppléeront que faiblement aux effets de l'inspiration.

Cependant, pour former un grand acteur, tel que Lekain, il faut la réunion de la sensibilité et de l'intelligence.

Chez l'acteur qui possède ce double don de la nature, il se fait un genre de travail particulier. D'abord, par des études répétées, il essaie son ame aux émotions, et sa parole aux accens propres à la situation du personnage qu'il a à représenter. Il va de là au théâtre exécuter non-seulement les premiers essais de ses études, mais se livrer encore à tous les élans spontanés de sa sensibilité, à tous les mouvemens qu'elle lui suggère à son insu. Que fait-il alors? Pour que ces inspirations ne soient pas perdues, sa mémoire recherche dans le repos, lui rappelle les intonations, les accens de sa voix, l'expression de ses traits, de son geste, le degré d'abandon auquel il s'est livré, enfin tout ce qui dans ces momens d'exaltation a concouru à l'effet qu'il a produit. Son intelligence alors soumet tous ces moyens à sa révision, les épure, les fixe dans son souvenir, et les y conserve en dépôt, pour les reproduire à sa volonté dans les représentations suivantes. Souvent même, tant ces impressions sont fugitives, faut-il qu'il répète en rentrant dans la coulisse la scène qu'il vient de jouer, plutôt que celle qu'il va jouer. Par cette sorte de travail, l'intelligence accumule et conserve toutes les créations de la sensibilité. C'est par là qu'au bout de vingt ans (il faut au moins cet espace de temps) une personne destinée à avoir un beau talent peut enfin offrir au public des rôles, à peu de chose près, parfaitement conçus et joués dans toutes leurs parties. Telle a été la marche qu'a constamment suivie Lekain, et que doivent suivre tous ceux qui ont l'ambition de marcher sur ses traces. Toute sa vie a été consacrée à ce genre de travail, et ce n'est que

dans ses cinq ou six dernières années qu'il recueillit complètement le fruit de ses études. C'est alors que sa sensibilité féconde ne le laissa jamais au-dessous des situations tragiques qu'il avait à peindre, que son intelligence déploya pleinement tous les trésors qu'il avait amassés; c'est alors qu'on vit son jeu tellement assuré, tellement soumis à sa volonté, qu'il retrouvait toujours et les mêmes combinaisons et les mêmes effets : accens, inflexions, gestes, attitudes, regards, tout chez lui se reproduisait à chaque représentation avec la même exactitude, la même vigueur et le même abandon; et s'il y avait quelque différence d'une représentation à une autre, c'était toujours à l'avantage de la dernière.

La sensibilité et l'intelligence sont donc les facultés principales nécessaires à l'acteur. Mais de plus il lui faut, indépendamment de la mémoire qui est son instrument indispensable, une taille et des traits à peu près convenables aux rôles qu'il est appelé à jouer; il lui faut une voix qui puisse se moduler facilement, qui ait de la puissance et de l'accent. Je n'ai pas besoin de dire qu'une bonne éducation, l'étude de l'histoire, moins les événemens que les mœurs des peuples et le caractère particulier des personnages historiques, le dessin même doivent venir encore fortifier les dons de la nature.

On juge bien qu'ici je ne parle que de la tragédie. Sans entrer dans cette question de savoir s'il est plus difficile de jouer la tragédie que la comédie, je dirai que pour arriver à la perfection dans l'un et l'autre genres, il faut posséder les mêmes facultés morales et physiques; seulement je pense qu'elles doivent être douées de plus de puissance chez l'acteur tragique. La sensibilité, l'exaltation chez l'acteur comique n'ont pas besoin de la même énergie; l'imagination en lui a moins à faire. Il représente des objets qu'il voit tous les jours, des êtres de la vie desquels il participe en quelque sorte. A quelques exceptions près, sa fonction

ne consiste qu'à imiter des travers ou des ridicules, qu'à peindre des passions prises dans une sphère qui est celle de l'acteur même, et par conséquent plus modérées que celles qui sont du domaine de la tragédie. C'est pour ainsi dire sa propre nature qui dans ses imitations parle et agit en lui, tandis que l'acteur tragique a besoin de quitter le cercle où il a coutume de vivre pour s'élancer dans la haute région où le génie du poète a placé et revêtu de formes idéales, des êtres conçus dans la pensée, ou que l'histoire lui a fournis déjà tout agrandis par elle et par la longue distance des temps. Il faut qu'il conserve à ces personnages leurs grandes proportions, mais qu'en même temps il soumette leur langage élevé à des accens naturels, à une expression naïve et vraie; et c'est ce mélange de grandeur sans enflure, de naturel sans trivialité, c'est cet accord de l'idéal et de la vérité qu'il est fort difficile d'atteindre dans la tragédie.

On me dira peut-être qu'un acteur tragique a bien plus de liberté dans le choix de ses moyens pour offrir au jugement du public des objets dont les types n'existent pas dans la société, tandis que chez l'acteur comique ce même public peut facilement juger si la copie est conforme au modèle qu'il a sous les yeux; mais je répondrai que les passions sont de tous les temps : la société peut en affaiblir l'énergie; mais elles n'en existent pas moins au fond des ames, et chaque spectateur peut en juger très-bien par lui-même.

Quant aux grands caractères historiques, comme c'est le public instruit qui fait seul l'opinion, ainsi que la réputation de l'acteur, comme il est familiarisé avec l'histoire, il peut facilement juger de la vérité de l'imitation. L'on voit donc, par ce que je viens de dire, que les facultés morales doivent avoir plus de force et d'intensité chez l'acteur tragique que chez l'acteur comique.

Quant aux qualités physiques, on sent que la mobilité

des traits, l'expression de la physionomie doivent être plus prononcées, la voix plus pleine, plus sonore, plus profondément accentuée dans l'acteur tragique, qui a besoin de certaines combinaisons, d'une force plus qu'ordinaire pour rendre d'un bout à l'autre avec la même énergie un rôle dans lequel l'auteur a souvent rassemblé en un cadre étroit, dans l'espace de deux heures, tous les mouvemens, toutes les agitations qu'un être passionné ne peut ressentir souvent que dans un long espace de sa vie. Au reste, je le répète, il ne faut pas moins de qualités, quoique d'un ordre différent, au grand acteur comique qu'au grand acteur tragique, et l'un a comme l'autre besoin d'être initié aux mystères de la nature passionnée, aux penchans, aux faiblesses, et même aux bizarreries du cœur humain.

Quand on considère toutes les qualités qu'il faut pour former un véritable acteur tragique, tous les dons que la nature doit lui départir, faut-il donc s'étonner qu'ils soient si rares? Parmi la plupart de ceux qui se présentent dans la carrière, l'un a de l'esprit, et son ame est de glace; l'autre a de la sensibilité, et nulle intelligence. Tel possède ces deux qualités, mais c'est à un degré si faible que c'est comme s'il ne les avait pas; son jeu est sans effet, toute son expression est molle, incertaine, sans couleur; il parle tour-à-tour haut, bas, vite, lentement et comme au hasard. Celui-ci a reçu de la nature tous ces heureux dons de l'ame et de l'esprit, et sa voix aride, sèche, sans accent, est rebelle à exprimer les passions; il pleure, et ne fait pas pleurer; il est ému, et ne peut émouvoir. Celui-là possède une voix sonore et touchante; mais ses traits sont disgracieux, sa taille et ses formes n'ont rien d'héroïque. Enfin la somme de hasards heureux qu'un seul homme doit réunir en lui pour être un grand acteur est telle, qu'il ne faut pas s'étonner si l'on n'en voit paraître que loin en loin dans la carrière.

Il faut l'avouer, Lekain eut quelques défauts; mais, dans la littérature et les arts d'imitation, le génie est estimé en raison des beautés qu'il enfante, ses imperfections ne font point partie de sa renommée; c'est la matière grossière qui serait tombée dans l'oubli sans l'excellence de ses plus nobles inspirations, et le souvenir de ses défauts ne se perpétue que dans la célébrité que lui ont value ses perfections. La nature avait refusé à Lekain quelques avantages physiques que la scène exige. Ses traits n'avaient rien de noble; sa physionomie paraissait commune; sa taille était courte; mais son exquise sensibilité, mais les émotions d'une ame ardente et passionnée, mais cette faculté qu'il avait de se plonger tout entier dans la situation du personnage qu'il représentait, mais cette intelligence si fine, qui lui faisait deviner et rendre toutes les nuances des caractères qu'il avait à peindre, venaient embellir ses traits irréguliers, et leur donner un charme inexprimable. Sa voix était naturellement pesante et peu flexible; elle était couverte d'un léger voile, mais ce voile même donnait à cette voix, défectueuse sous quelques rapports, je ne sais quelles vibrations mélancoliques et pénétrantes qui allaient vous remuer jusqu'au fond de l'ame. Il vint cependant à bout, à force de travail, d'en dompter la roideur, de l'enrichir de tous les accens de la passion, et de la rendre obéissante à toutes les inflexions les plus délicates du sentiment. Il avait enfin étudié sa voix comme on étudie un instrument; il en connaissait toutes les qualités et tous les défauts. Il passait légèrement sur les cordes ingrates pour ne faire vibrer que les cordes harmonieuses; sa voix, sur laquelle il avait essayé tous les accens, était pour lui comme un riche clavier dont il tirait à volonté tous les sons dont il avait besoin; et telle est la puissance d'une voix sensible donnée par la nature, ou acquise par l'art, qu'elle émeut même l'étranger qui ne comprend pas les paroles. La voix de Lekain avait cet avantage.

Le talent de mademoiselle Gaussin, celui de mademoiselle Desgarcins consistait principalement dans cet heureux don de la nature. J'ai vu, à Londres, des Français qui n'entendaient pas un mot d'anglais s'attendrir et pleurer aux seuls accens de la voix touchante de miss O'Neil.

Dans le commencement de sa carrière, Lekain fit ce que font tous les jeunes acteurs : il s'abandonna aux mouvemens violens et aux cris, car c'est toujours par là que dans la jeunesse on se sauve des difficultés. Lekain, avec le temps, sentit que de toutes les monotonies celle de la force est la plus insupportable, qu'il fallait parler la tragédie, et non la hurler, qu'une explosion continuelle fatigue sans toucher, que ce n'est que lorsqu'elle est rare, inattendue, qu'elle peut étonner et émouvoir, qu'enfin l'auditeur, choqué par les cris continuels d'un acteur, finit par oublier le personnage, et cesse de compatir aux malheurs de l'un pour ne plaindre que la fatigue de l'autre. Aussi Lekain, souvent épuisé dans des scènes longues et violentes, prenait-il soin de dérober au public le dernier terme de ses efforts ; dans le moment même où ses moyens étaient le plus fatigués, il en paraissait encore conserver toute la force et toute la puissance.

On a aussi reproché à Lekain un peu de lourdeur dans son débit ; mais ce défaut provenait d'abord de sa nature lente, posée et réfléchie ; ensuite Voltaire, dont il était particulièrement l'acteur, n'eût pas peut-être facilement consenti à sacrifier la pompe et l'harmonie de ses vers à un débit trop naturel et trop vrai. Il voulait qu'on frappât fort, si l'on ne frappait juste ; et comme il avait un peu enflé la tragédie, il fallut bien que l'acteur suivît le système que le poète avait adopté. D'ailleurs, à l'époque où vivait Lekain, époque si brillante encore par le génie de ses écrivains et de ses philosophes, tous les arts d'imitation étaient tombés dans le faux et dans la manière ; et Lekain sentit peut-être qu'il était assez riche de toutes ses perfec-

tions pour faire un léger sacrifice au mauvais goût du temps; mais au reste son débit, d'abord lent et cadencé, s'animait par degrés, et une fois qu'il avait atteint la haute région des passions, il étonnait par la sublimité de son jeu. Malgré le débordement du mauvais goût dans les arts, il existait dans la société de cette époque, et parmi les amis de Voltaire, un grand nombre de personnes d'un goût plus vrai, dont les conseils furent à Lekain d'une grande utilité; et Voltaire aussi, quoique fort médiocre acteur, même lorsqu'il jouait dans ses ouvrages, avait des intentions savantes qu'il communiquait à Lekain et que celui-ci mettait habilement en œuvre. Dans un voyage que Lekain fit à Ferney, comme on le verra dans une de ses lettres, Voltaire lui fit changer totalement sa manière de jouer le rôle de Gengiskan; à son retour à Paris, il fit sa rentrée par ce rôle. Le public, d'abord étonné de ce changement, resta long-temps incertain s'il devait approuver ou blâmer. On crut l'acteur indisposé; rien de tout ce fracas, de toutes ces ressources du métier qui naguère lui avaient valu tant d'applaudissemens dans ce rôle. Ce ne fut qu'après la chute du rideau, que le public, immobile pendant tout le cours de la pièce, sentit en effet que Lekain avait avec raison substitué à de vains cris, à une vaine enflure, à des effets vulgaires, des accens simples, nobles, terribles et passionnés; c'était bien, comme dit Voltaire, le lion caressant sa femelle en lui enfonçant ses griffes dans les flancs. L'opinion se forma instantanément et comme par un mouvement électrique, elle se manifesta par de longs et nombreux applaudissemens. Lekain remontant dans sa loge, entendit ces témoignages de l'approbation publique, et se penchant sur la rampe de l'escalier, « Rougeot, dit-il à un garçon » de théâtre qui se trouvait au bas de la rampe, qu'est-ce » que j'entends donc là ? Eh, monsieur Lekain, lui ré» pondit Rougeot, c'est vous qu'on applaudit; à la fin ils » vous ont reconnu. »

L'expérience lui avait appris que toutes ces combinaisons niaises de la médiocrité, toutes ces oppositions de sons, tous ces cris pouvaient procurer beaucoup d'applaudissemens et de bravos, mais nulle réputation. Tandis que dans une salle, les amateurs des vociférations se persuadent que leur ame est émue, quand leurs oreilles ne sont que déchirées, et qu'ils applaudissent à outrance, il est un certain nombre d'artistes, de connaisseurs, de gens instruits qui ne sont sensibles qu'à ce qui est vrai et conforme à la nature; ces personnes-là ne font pas beaucoup de bruit, mais font les réputations. Lekain se défendit donc de cet amour des applaudissemens qui tourmente la plupart des acteurs et les font souvent s'égarer; il ne voulut plaire qu'à la partie saine du public. Il rejeta tout ce charlatanisme du métier, et pour produire un véritable effet, il ne visa point aux effets; aussi fut-il peut-être un des acteurs les moins applaudis de son temps, surtout dans la dernière partie de sa carrière, mais il fut le plus admiré, et rendit plus familière la tragédie, sans lui ôter ses majestueuses proportions. Il sut mettre une juste économie dans ses mouvemens et dans ses gestes; il regardait cette partie de l'art comme une chose essentielle, car les gestes sont aussi un langage; mais leur multiplicité ôte la noblesse du maintien, et tandis que les autres acteurs n'étaient que des rois de théâtre, en lui la dignité paraissait être non le produit d'un effort, mais le simple effet de l'habitude; il ne se haussait point, et n'enflait point sa voix pour commander ou donner un ordre. Il savait que l'homme puissant n'a pas besoin d'efforts pour se faire obéir, et qu'au rang où il est, toutes ses paroles ont du poids, et tous ses mouvemens de l'autorité.

Lekain déployait une suprême intelligence, une véritable et rare habileté dans les divers mouvemens de son débit, qu'il rendait plus ou moins rapide, plus ou moins lent, selon la situation du personnage, et qu'il entrecoupait souvent de silences étudiés.

Il est en effet de certaines circonstances où l'on a besoin de se recueillir avant de confier à la parole ce que l'ame éprouve, ou ce que l'intelligence calcule. Il faut donc que l'acteur, dans ce cas, ait l'air de penser, avant que de parler ; que par des repos il paraisse prendre le temps de méditer ce qu'il va dire ; mais il faut aussi que sa physionomie supplée à ces suspensions de la parole, que son attitude, ses traits indiquent que pendant ces momens de silence son ame est fortement préoccupée ; sans cela, ces intervalles dans le débit ne seraient que des lacunes froides qu'on attribuerait moins à une opération de la pensée, qu'à une distraction de la mémoire.

Il est aussi des situations où un être vivement ému sent avec trop d'énergie pour attendre la lente combinaison des mots ; le sentiment dont il est oppressé, avant que sa voix ait pu l'exprimer, s'échappe soudainement par l'action muette. Le geste, l'attitude, le regard doivent donc alors précéder les paroles, comme l'éclair précède la foudre. Ce moyen ajoute singulièrement à l'expression, en ce qu'il décèle une ame si profondément pénétrée, qu'impatiente de se manifester ; elle a choisi les signes les plus rapides.

Ces artifices constituent ce qu'on appelle proprement le jeu muet, partie si essentielle de l'art théâtral, et qu'il est si difficile d'atteindre, de posséder, de bien régler ; c'est par lui que l'acteur donne à son débit un air de naturel et de vérité, en lui ôtant toute apparence d'une chose apprise et récitée.

Il est cependant d'autres situations où un personnage emporté par la véhémence d'un sentiment, trouve soudainement toutes les expressions dont il a besoin. Ses paroles arrivent sur ses lèvres aussi rapidement que les pensées dans son ame ; elles naissent avec elles ; elles se succèdent sans interruption ; le débit de l'acteur doit être alors pressé, rapide et d'un seul jet. Il doit dérober au public jusqu'aux efforts d'une respiration trop forte et trop prolongée ; car

reprendre haleine est une sorte de repos, de suspension, qui, toute légère qu'elle soit, ralentit la chaleur du mouvement et en détruit nécessairement l'effet, parce qu'elle semble faire participer l'ame à ce soulagement et à ce repos (1). Au surplus la passion ne marche pas comme la grammaire; elle ne s'arrête point toujours où celle-ci l'exige; d'ordinaire elle respecte peu les points et les virgules, et les franchit ou les déplace au gré de son désordre et de ses emportemens.

(1) Pour accomplir ce que j'exige ici, et surtout pour éviter ce sifflement de la poitrine, ces râlemens insoutenables que quelques personnes font entendre au théâtre, il est un moyen sûr que l'expérience m'a fourni, et le voici : l'acteur doit reprendre sa respiration avant que l'air soit entièrement expiré de sa poitrine, et que le besoin et la fatigue le forcent d'en aspirer un trop grand volume à la fois. Il faut donc qu'il aspire de l'air peu et souvent, et surtout avant que la nécessité l'y contraigne. Les plus légères aspirations suffisent, si elles sont fréquentes; mais, dans ce cas, il doit mettre une grande adresse à ce qu'elles soient inaperçues : sans cela, les vers ainsi fréquemment coupés rendraient sa diction fausse, pénible et incohérente; c'est surtout devant les voyelles, et particulièrement devant l'*a* et l'*e*, que l'on peut le plus facilement dérober cet artifice au spectateur. Pour être mieux compris, j'en vais donner un exemple, et marquer par un trait les endroits où je placerais ces aspirations, si j'avais à dire ce morceau.

Lusignan, — le dernier de cette auguste race,
Dans ces momens affreux ranimant notre audace, —
Au milieu des débris des temples renversés,
Des vainqueurs, des vaincus — et des morts entassés, —
Terrible, — et d'une main reprenant cette épée,
Dans le sang infidèle — à tout moment trempée, —
Et de l'autre — à nos yeux montrant avec fierté
De notre sainte loi — le signe redouté, —
Criant à haute voix : — Français, soyez fidèles! —
Sans doute, en ce moment, le couvrant de ses ailes,
La vertu du Très-Haut, — qui nous sauve aujourd'hui,
Aplanissait sa route, — et marchait devant lui.

L'on voit, par cet exemple, que j'emploie ces légères aspirations, autant que faire se peut, devant des voyelles, que ces aspirations sont encore pla-

Quelques années avant sa mort, Lekain essuya une longue maladie, et c'est à elle qu'il dut le parfait développement et toute la maturité de son talent. Ceci peut paraître étrange, mais n'en est pas moins exactement vrai. Il est des crises violentes, de certains désordres dans l'économie animale, qui souvent exaltent le système nerveux, et donnent à l'imagination une inconcevable activité : le corps est souffrant et l'esprit est lucide. On a vu des malades étonner par la vivacité de leurs idées, et d'autres en qui la mémoire reprenant une activité nouvelle, leur rappelait des circonstances, des événemens complètement oubliés; d'autres enfin avoir une sorte de prévision de l'avenir; et ce n'est peut-être pas sans raison que Chénier a dit :

Le ciel donne aux mourans des accens prophétiques.

En sortant de cet état, il reste toujours quelque chose de cet excès de sensibilité imprimée au système nerveux. Les émotions sont plus faciles et plus profondes, toutes nos sensations acquièrent un plus grand degré de délicatesse. Il semble que ces secousses épurent et renouvellent notre être, et c'est ce que Lekain éprouva après sa maladie. L'inaction à laquelle sa longue convalescence le contraignit, lui devint même profitable. Son repos fut encore du travail; car

cées devant les expressions qui demandent de la force, comme le mot *terrible*, et les deux hémistiches,

Criant à haute voix : — Français, soyez fidèles !

Mais, je le répète, il faut bien se garder que l'oreille, l'œil même du spectateur soupçonne que vous respirez. J'avoue en même temps qu'il faut beaucoup d'habitude et d'exercice pour se familiariser avec cette opération mécanique. Par ce moyen, ces douze vers que je viens de citer peuvent être dits comme d'un trait, et avec toute la rapidité et la chaleur qu'ils exigent. Au reste, la fréquence de ces aspirations dépend du plus ou du moins de force de chaque individu. Il y a tel acteur qui peut n'avoir pas besoin de les multiplier aussi souvent.

le génie ne veut pas toujours de l'exercice, et, comme la mine d'or, il se forme et se perfectionne sans bruit et sans mouvement.

Il reparut alors après une longue absence du théâtre. Quel fut l'étonnement du public, qui, se préparant à l'indulgence pour un homme affaibli par la souffrance, le vit au contraire sortir de son tombeau, brillant de perfections et de clartés nouvelles! Il avait comme revêtu une existence plus parfaite et plus pure. C'est alors que son intelligence rejeta tout ce que la raison ne peut avouer. Plus de cris, plus d'efforts de poumons, plus de ces douleurs communes, plus de ces pleurs vulgaires qui amoindrissent et dégradent le personnage. Sa voix, à la fois brisée et sonore, avait acquis je ne sais quels accens, quelles vibrations qui allaient retentir dans toutes les ames; les larmes dont il la trempait étaient héroïques et pénétrantes. Son jeu plein, profond, pathétique, terrible, purifié de tous ces effets bruyans, et qui ne laissent point de souvenirs, poursuivait jusque dans leur sommeil même ceux qui venaient de l'entendre.

Ce fut encore à cette dernière époque de sa vie, qu'ayant acquis plus de connaissance des passions des hommes, ayant peut-être assisté lui-même à de grandes douleurs, il sut les peindre mieux; et si, souvent pour exprimer les peines de l'ame, sa voix mélancolique et douloureuse s'échappait à travers les sanglots et les larmes, souvent aussi dans le dernier degré de la souffrance morale, sa voix altérée, couverte d'un voile, n'avait plus que des sons étouffés, pénibles, sinistres, et mal articulés; ses yeux comme stupides n'avaient plus de larmes, elles semblaient toutes retomber sur son cœur. Admirable artifice puisé dans la nature, et bien plus fait encore pour émouvoir les ames que les larmes mêmes; car dans la vie réelle, tout en plaignant l'être souffrant qui pleure, nous sentons du moins qu'il éprouve du soulagement à pleurer; mais com-

bien plus notre pitié est-elle excitée par la vue du malheureux qui, dans l'excès d'un morne et profond désespoir, demeure sans voix pour exprimer ses souffrances, comme sans larmes pour les soulager! Aussi cet axiome d'Horace, répété par Boileau :

Pour m'arracher des pleurs, il faut que vous pleuriez,

n'est pas toujours exactement vrai.

Lekain fut très-passionné. Il n'aima jamais qu'avec fureur (1): il haïssait, dit-on, de même; et celui-là ne sera jamais qu'un médiocre acteur dont l'ame n'est pas susceptible de ressentir des passions extrêmes. Il est dans leur expression tant de nuances qu'on ne peut deviner et que l'acteur ne peut bien rendre que lorsqu'il les a éprouvées lui-même! Riche alors des observations qu'il a faites sur sa propre nature, il se sert à lui-même et d'étude et d'exemple. Il s'interroge sur les impressions que son ame a ressenties, sur l'expression dont ses traits se sont empreints, sur les accens dont sa voix s'est émue dans les divers accès des passions qu'il a éprouvées; il médite ces souvenirs et en fait passer toutes les réalités dans les passions fictives qu'il est chargé de peindre. A peine oserai-je dire que moi-même, dans une circonstance de ma vie où j'éprouvai un chagrin profond, la passion du théâtre était telle en moi, qu'accablé d'une douleur bien réelle, au milieu des larmes que je versais, je fis malgré moi une observation rapide et fugitive sur l'altération de ma voix et sur une certaine vibration spasmodique qu'elle contractait dans les pleurs; et, je le dis non sans quelque honte, je pensai machinalement à m'en servir au besoin; et en effet cette expérience sur moi-même m'a souvent été très-utile (2).

(1) Dans le dernier temps de sa vie, il devint éperdument amoureux d'une dame Benoît, qu'il devait épouser; toutes les fois qu'il jouait, il la faisait placer dans la première coulisse, et lui adressait toutes les expressions de tendresse et d'amour qu'il débitait à l'actrice en scène avec lui.

(2) Je ferai observer à ce sujet que les larmes forcent presque toujours la

Les contrariétés, les chagrins, des souvenirs douloureux que l'acteur peut appliquer au personnage qu'il représente, en exaltant sa sensibilité le mettent aussi dans cet état d'agitation nécessaire au développement de ses facultés. Je suis loin de souhaiter cependant que ceux qui suivent cette carrière soient dans le cas de faire une fréquente épreuve de semblables moyens. Mais enfin l'acteur a ce privilége de retirer de ses douleurs même un avantage réel, et d'y puiser encore des moyens de perfection.

Lekain puisa donc dans ses passions mêmes un aliment à son talent. Quant aux caractères odieux et aux passions viles dont le type n'était pas en lui, car nul homme au monde ne fut plus honorable, il sut les peindre par analogie. En effet, parmi les passions désordonnées qui dégradent la nature humaine, il en est qui se rapprochent par quelques points des passions vives et pures qui l'élèvent et l'agrandissent. Ainsi le sentiment d'une noble émulation nous fait deviner ce que peut éprouver l'envie; le juste ressentiment des injures nous montre de loin les excès de la haine et de la vengeance. La réserve et la prudence nous mettent sur la voie de la dissimulation. Les désirs, les tourmens, les inquiètes jalousies de l'amour en font concevoir toutes les frénésies et nous mettent dans le secret de ses crimes. Ces combinaisons, ces rapprochemens sont le résultat d'un travail rapide, inaperçu, de la sensibilité unie à l'intelligence, qui s'opère en secret chez l'acteur comme chez le poète, et qui leur révèle, bien que leur propre nature y soit étrangère, les noirs penchans, les passions cou-

voix à s'élever dans ses cordes les plus hautes; mais que, dans ces tons aigus, loin d'être attendrissantes, elles sont souvent maigres, communes, et peu communicatives. Il faut donc, autant que faire se peut, user, dans la douleur, du médium de sa voix. C'est dans ce ton seulement que les larmes sont nobles, touchantes, profondes, et que la voix trouve facilement ces accens pathétiques, ces sons déchirans et douloureux qui vont réveiller toute la sensibilité des ames, et forcent le spectateur à pleurer avec vous.

pables des ames vicieuses et corrompues. Ainsi Milton, homme d'une probité austère, dont l'ame était si pleine de la puissance divine, a créé le personnage de Satan; Corneille, le plus simple et le plus honnête des hommes, a créé Phocas et Félix; Racine a fait Néron, Narcisse et Mathan; Voltaire a peint les effets du fanatisme avec une effrayante vérité; et Ducis, dont les goûts furent simples, dont la vie fut religieuse, peignit dans Abufar, avec un pinceau brûlant, tous les transports de l'amour incestueux.

Je termine ici ces réflexions; je les ai jetées sans beaucoup d'ordre, et telles qu'elles sont venues sous ma plume. Je n'ai pu me refuser au plaisir de rendre cet hommage à la mémoire du plus grand acteur qui ait paru sur notre scène, et à répandre, chemin faisant, quelques-unes des idées que mon expérience a pu me donner sur l'art théâtral. Je n'ignore pas ce qu'elles peuvent avoir d'incomplet. Il est à regretter que Lekain lui-même nous ait laissé trop peu de chose sur cette matière; je suis loin de croire qu'il soit en moi de suppléer à ce qu'il n'a pas fait; mais si mes forces répondent à mon désir, et si mes occupations actives me laissent quelque loisir, j'aimerais par la suite à rassembler dans le silence et le repos les souvenirs d'une longue expérience, et à terminer ainsi par un travail peut-être utile pour ceux qui viendront après moi, une carrière embellie par quelques succès, et donnée tout entière à l'avancement du bel art que j'ai tant aimé.

TALMA.

HOMMAGE

A LA MÉMOIRE DE TALMA.

AU PUBLIC.

Messieurs ,

J'ai cru bien mériter de vous en offrant à vos yeux le Tableau animé des attributs dont notre imagination entoure le nom glorieux de celui que la mort nous a ravi.

J'ose espérer que le désir d'honorer la mémoire du plus illustre Tragédien , me fera trouver grâce auprès de vous en faveur de mes faibles talens , et que vous daignerez joindre votre hommage au nôtre pour rendre plus unanime l'expression des regrets que laisse ce grand Artiste sur un théâtre où semble planer son ombre , encore couronnée des palmes que vous avez si souvent décernées à son génie.

Talma se flattait , Messieurs , de l'idée de vous revoir encore , de déployer de nouveau à vos yeux toute la magie d'un art que nul autre avant lui n'avait porté à un si haut degré de perfection. Il n'en faut pas douter ; si ses talens et sa réputation n'eussent appartenus à l'Europe entière , c'est au milieu de vous qu'il eût voulu terminer ses jours , et si le destin eût accordé quelques années de plus à sa brillante carrière , la France eût envié à sa seconde patrie l'honneur de posséder son tombeau.

Les artistes se sont réunis à moi pour jeter de loin quelques fleurs sur le mausolée de leur illustre camarade ; veuillez vous réunir à nous pour déplorer la perte de Talma.

PETIPA.

HOMMAGE

A LA MÉMOIRE DE TALMA,

PAR

LES ARTISTES RÉUNIS

DES THÉATRES ROYAUX DE BRUXELLES;

PAROLES DE M. ROMIEU,

MUSIQUE DE MM. HANSSENS ET CASSEL;

TABLEAUX EMBLÉMATIQUES

DE LA COMPOSITION DE M. PETIPA,

MAITRE DE BALLET.

PROGRAMME.

(*Le Théâtre représente le palais de Sylla.*)

Au lever du rideau, les acteurs en deuil viennent se grouper autour du buste de TALMA; un chant solennel exprime la douleur dans laquelle la perte du grand Tragédien vient de plonger les arts.

RÉCITATIF.

Les Arts suivent en deuil la triste Melpomène;
Ils ont vu de son front s'échapper le bandeau,
Un nuage funèbre a voilé leur flambeau.....
Hélas! l'astre éclatant qui brillait sur la scène
A leurs yeux consternés s'éteint dans un tombeau!

STANCES.

De ses jours la chaîne est brisée !
Entre Lekain et Roscius ,
Dans les bosquets de l'Élysée
Paraît l'ombre de Manlius.
Veuve à jamais , la Tragédie
Redit des regrets superflus ,
La mort a frappé le Génie....
Muses, pleurez ! Talma n'est plus !

Celui que la foule idolâtre
Ne se lassait pas d'admirer,
Avec la gloire du Théâtre
Entre vos bras vient d'expirer !
Ses talens, rajeunis par l'âge ,
Avaient l'éclat de ses vertus ;
Il ne reste que son image.....
Muses, pleurez ! Talma n'est plus !

Après les stances , tous les artistes viennent déposer autour du buste des palmes et des couronnes.

Pendant ce temps , des nuages précurseurs de la gloire réservée à l'ombre illustre qu'attendent les Champs-Élysées, couvrent lentement le fond de la scène.

CHOEUR.

Assis au Temple de Mémoire ,
Talma goûte un heureux repos ,
Entouré de tous les héros
Dont tu nous retraças la gloire ;
D'Apollon , au banquet des Dieux ,
La lyre à ta voix doit se taire ,
Et ton talent qui sut charmer la terre ,
Va maintenant charmer les cieux.

Changement à vue.

PREMIER TABLEAU.

Les nuages s'ouvrent et laissent apercevoir le séjour des grands hommes; Corneille, Racine, Voltaire, Shakspeare, Ducis, Lekain, Garrick, etc., sont assis sur des tertres, entourés chacun de ses attributs, et dans une attitude de repos.

DEUXIÈME TABLEAU.

La Renommée paraît au milieu des airs et annonce l'arrivée d'un grand homme; à ce bruit tous les immortels portent leurs regards vers l'entrée des Champs-Élysées.

TROISIÈME TABLEAU.

Melpomène en deuil vient apprendre aux grands poètes que leur plus digne soutien a cessé d'exister sur la terre; elle jette loin d'elle son poignard; à cette accablante nouvelle chacun fait un geste de douleur.

QUATRIÈME TABLEAU.

Une musique grave et harmonieuse se fait entendre: elle indique l'entrée du cortége qui précède le nouvel arrivé; une foule d'Ombres élyséennes parsèment de fleurs son passage; plusieurs génies qui l'entourent, tiennent d'une main des palmes sur lesquelles est écrit le nom des principaux rôles que TALMA a joués, et de l'autre un flambeau éteint et renversé; l'Immortalité conduit le nouveau Roscius; il vole dans les bras de Lekain et de Garrick, mais il ne peut soutenir les regards de tous les hommes illustres qui l'entourent; il s'incline avec respect et cherche à se

cacher dans le sein de Melpomène; les Ombres légères viennent, en formant des groupes, déposer leurs offrandes à ses pieds; les immortels, d'un mouvement spontané, détachent chacun une feuille de leurs couronnes, et la remettent au Génie de l'immortalité; celui-ci en forme une nouvelle et la pose sur la tête du grand acteur; toutes les Ombres s'approchent de lui; les grands poètes lui présentent leurs mains qu'il presse sur son cœur : en ce moment tous les flambeaux des Génies se rallument d'eux-mêmes, et répandent une lumière brillante; le deuil de Melpomène disparaît, et l'Immortalité, planant au milieu des airs, jette des fleurs sur cette céleste assemblée.

CHOEUR FINAL.

APOTHÉOSE

DE TALMA,

HOMMAGE A LA MÉMOIRE DE L'ILLUSTRE TRAGÉDIEN,

GRANDE SCÈNE LYRIQUE DE M. MARGAILLAN,

MUSIQUE DE M. J. MENGAL,

EXÉCUTÉE PAR TOUS LES ARTISTES DU THÉATRE DE GAND,

LE 11 NOVEMBRE 1826.

LE RÊVE

ET

L'ACCOMPLISSEMENT.

Le beffroi de la tour avait sonné minuit,
Et déjà dans la grande ville
Je n'entendais plus que le bruit
Des pas de la garde de nuit
Et ceux du pauvre sans asile.

Aux palais, à la cour, rois, princes sommeillaient,
Les prêtres sommeillaient aux mystiques demeures,
Les seuls amis des Arts voyaient passer les heures,
Et de crainte agités ils priaient et pleuraient.

Ils priaient pour fléchir la Parque trop cruelle,
Ils pleuraient.... redoutant toujours
Qu'insensible aux douleurs de la France immortelle,
La fille des Enfers ne vînt trancher les jours
Du mourant qui luttait contr'elle.

Inquiet, abattu, dans mon obscur réduit,
Je rêvais au sommeil de l'éternelle nuit....
Tout-à-coup de la tour le beffroi sonne encore;
Mais les coups de l'airain sonore
Cette fois à mon cœur ne disaient plus minuit.
Un trouble affreux alors de mes esprits s'empare,
Des pleurs mouillent mes yeux... je frémis... je m'égare...;
De sinistres pensers m'alarment en secret;

Le mot affreux de mort sur mes lèvres errait ;
Et du mortel, hélas ! si cher à la patrie
L'image à chaque instant à mes regards s'offrait :
Je le voyais souffrant sur son lit d'agonie,
Et des Arts près de lui j'entendais le Génie
Lui promettre à jamais le partage des Cieux.

Vainqueur de ma longue insomnie,
Le sommeil obscurcit mes yeux ;
Au même instant un songe affreux
Me livre aux plus vives alarmes.

Seul au milieu du champ des larmes,
Je me trouvai pensif, errant et malheureux !
Par des clameurs au loin l'enceinte était troublée ;
Des chants de mort montaient vers la voûte étoilée ;
Et des tristes tombeaux
Les vieux et froids échos
En m'apportant ces chants me glaçaient d'épouvante.
Tout ce qui respirait souffrait autour de moi.
La lumière du soir et pâle et vacillante,
Aux habitans des airs avait porté l'effroi;
Elle éclairait des morts la paisible vallée,
Mais tristement.... et vint sur un froid mausolée
Jeter en s'éloignant un rayon douloureux.

Son disque était à peine invisible à mes yeux,
Que déjà la nuit sur la terre
Étendit mollement ses voiles ténébreux.

Au pied d'une urne funéraire,
Triste, je vis alors une héroïque mère
S'approcher à pas lents en longs habits de deuil ;
Des larmes couvraient sa paupière,

Et j'entendis... cette plainte dernière :
« O toi, ma gloire et mon orgueil,
» C'en est fait de ta belle vie ;
» La Parque en sa fureur t'enlève à la patrie,
» Et la patrie en pleurs au pied de ce cercueil,
» N'a plus qu'à déplorer ta perte auguste et chère. »

Je voulus m'avancer vers l'héroïque mère,
Mais à mon seul aspect l'immortelle avait fui :
Troublé, je n'ose encor m'expliquer ce mystère....

Mais de nouveau l'astre du soir a lui :
Ses rayons ont frappé sur l'urne funéraire ;
Je vois un luth brisé, dépouillé d'ornement;
Des cothurnes gravés sur la fatale pierre.....
Soudain avec terreur et par pressentiment
Je m'écrie : Il n'est plus l'orgueil de notre scène !
Le favori de Melpomène
Vient de franchir le seuil du templē de la mort !
Ces attributs, mes pleurs m'ont révélé son sort.

O destin ! ô Parque inhumaine !
O France ! ô douloureux transport !
Il n'est plus ! il n'est plus l'orgueil de notre scène !
Le favori de Melpomène
Vient de franchir le seuil du temple de la mort.

A l'instant un bruit sourd vient frapper mon oreille ;
On entre en mon réduit; troublé, je me réveille,
Et la voix d'un ami qu'anime un saint transport,
Me dit : Pleure ! il n'est plus l'orgueil de notre scène !
Pleure !.... le fils de Melpomène

Vient de franchir le seuil du temple de la mort!
TALMA, TALMA n'est plus! aussitôt je m'écrie :
Destin cruel, d'une aussi belle vie
Pourquoi sitôt, hélas! avoir tranché le cours!
Ah! pour désarmer ta furie
Que ne demandais-tu la moitié de nos jours!
Inutiles à la patrie,
Nos jours, nos jours pour lui nous les eussions donnés ;
Mais, hélas! trop infortunés,
Les Français sans espoir près de l'urne funèbre,
Pleurent le grand poète et l'artiste célèbre.

APOTHÉOSE

DE

TALMA.

Le Théâtre représente le champ de mort, éclairé par les rayons de la lune; le tombeau qui renferme les restes du grand acteur que l'Europe regrette, porte les attributs des Muses attristées; à peine une musique sombre a-t-elle annoncé la marche funèbre, que la scène est couverte des amis de l'illustre Tragédien; tous entourent sa tombe.

UN D'EUX.

(*Récitatif.*)

J'ENTENDS encore au loin la marche funéraire :
Et seuls... au pied de ce cercueil
Que Phœbé tristement éclaire,
Nous pleurons de la France et la gloire et l'orgueil!...

CHOEUR.

Nous pleurons de la France et la gloire et l'orgueil!...

SOLO.

O toi si cher à la patrie,
Mortel par les Dieux inspiré,
Noble fils des Arts, du Génie,
Idole de la France et du monde admiré!....

AUTRE SOLO.

Quand nous pleurons, quand il succombe,
Par la gloire en ce jour porté,
Célèbre, il va voler du séjour de la tombe
Au fortuné séjour de l'immortalité.

CHOEUR.

Quand nous pleurons, etc.

SOLO.

Déjà dans les airs on te nomme,
David à ton nom a souri!....
Cieux, ouvrez-vous, place au mortel chéri,
Cieux, ouvrez-vous, place au grand homme.

CHOEUR.

Mais déjà la voûte étoilée
Paraît plus brillante à nos yeux;
L'ame du Demi-Dieu quitte la sombre allée,
Et prend son essor vers les Cieux.

Des éclairs et le tonnerre annoncent l'entrée de Talma dans l'Élysée.

SOLO.

Entendez-vous, entendez-vous,
Le Ciel signale sa puissance,
Déjà le Ciel l'enlève à nos regards jaloux.
Le règne du bonheur pour le juste commence;
Ne pleurons plus..... TALMA par la gloire porté,
Arrive aux bords heureux par David habité:
David si cher à la patrie,
Qu'une politique ennemie

Pendant quinze ans a rejeté;
David dont la Belgique hospitalière et tendre,
S'enorgueillit de posséder la cendre,
Le reçoit au séjour de l'immortalité.

CHOEUR.

Déjà dans les airs il le nomme,
A son aspect il a souri;
Cieux, ouvrez-vous, place au mortel chéri,
Cieux, ouvrez-vous, place au grand homme.

Des nuages couvrent la scène, et pendant une musique aérienne le théâtre change et représente le séjour des immortels. Un groupe de jeunes filles portées par un nuage, chantent en s'accompagnant sur leurs lyres d'or.

CHOEUR.

Filles de la douce Harmonie,
Célébrons ces heureux instans;
Et que nos magiques accens
Charment des Immortels la retraite chérie.

AIR.

Patrie, amante du Génie,
Toi qui sous l'aigle altier vis briller le dieu Mars,
A toi salut, terre chérie;
Salut, ô beau pays habité par les Arts!
Ne pleure plus le grand poète
Que le sort t'enlève en ce jour;
Le Ciel en a fait la conquête,
Il va lui rendre ton amour.
Du haut de l'Empyrée aux rives de la Seine,
L'ombre de l'Immortel que le Ciel inspirait
Ira d'un art divin révéler le secret

Aux desservans de Melpomène.
France, avant peu par lui ta douleur cessera ;
Oui, oui, bientôt par lui ta glorieuse scène
D'un nouvel éclat brillera.

Le son des trompettes de la Renommée annonce l'arrivée du grand acteur ; des cris se font entendre, et un Immortel chante les vers suivans :

SOLO.

Mais l'arrêt du Ciel se prononce :
L'immuable Destin a dicté sa réponse.
Sa tombe s'érige en autel ;
TALMA va renaître immortel.
Entendez-vous!.... le ciel déjà lui rend hommage ;
Et les amis que le sort lui donna
Ont tous volé sur son brillant passage.

LE CHOEUR (*dans la coulisse*).

Honneur, honneur au grand TALMA!....

Talma, porté sur un nuage, paraît entouré des Génies ; à peine s'est-il présenté dans l'enceinte des Immortels, que David et les hommes du siècle descendent du temple de Mémoire pour couronner le fils de Melpomène.

L'OMBRE DE DAVID.

Le sort enfin daigne me rendre
L'ami le plus cher à mon cœur ;
Peuple français, garde sa cendre,
Son image en ces lieux suffit à mon bonheur.
Et toi, toi Belgique chérie,
Terre de l'équité, pays hospitalier,
O toi, ma seconde patrie,
Toi qui souris à mon dernier laurier,

Souris encor au fils de Melpomène,
A l'amant de la liberté;
Applaudis au héros qui brilla sur ta scène,
Et que le sort appelle à l'immortalité !

(*David couronne Talma.*)

CHOEUR.

Celui dont l'univers honore la mémoire,
Par David couronné va dans ce jour de gloire
Du Ciel enfin suivre la loi.

DAVID.

O toi dont l'univers honore la mémoire,
Noble fils des Arts.... lève-toi !....
Du Ciel enfin suis à jamais la loi;
Le Ciel a consacré tes vertus et ta gloire.

CHOEUR.

Le Ciel a consacré, etc.

CHOEUR GÉNÉRAL.

Chantons, célébrons la puissance
Du Dieu des Arts et des talens;
Et que les cris sacrés de Belgique et de France,
Se mêlent toujours dans nos chants.

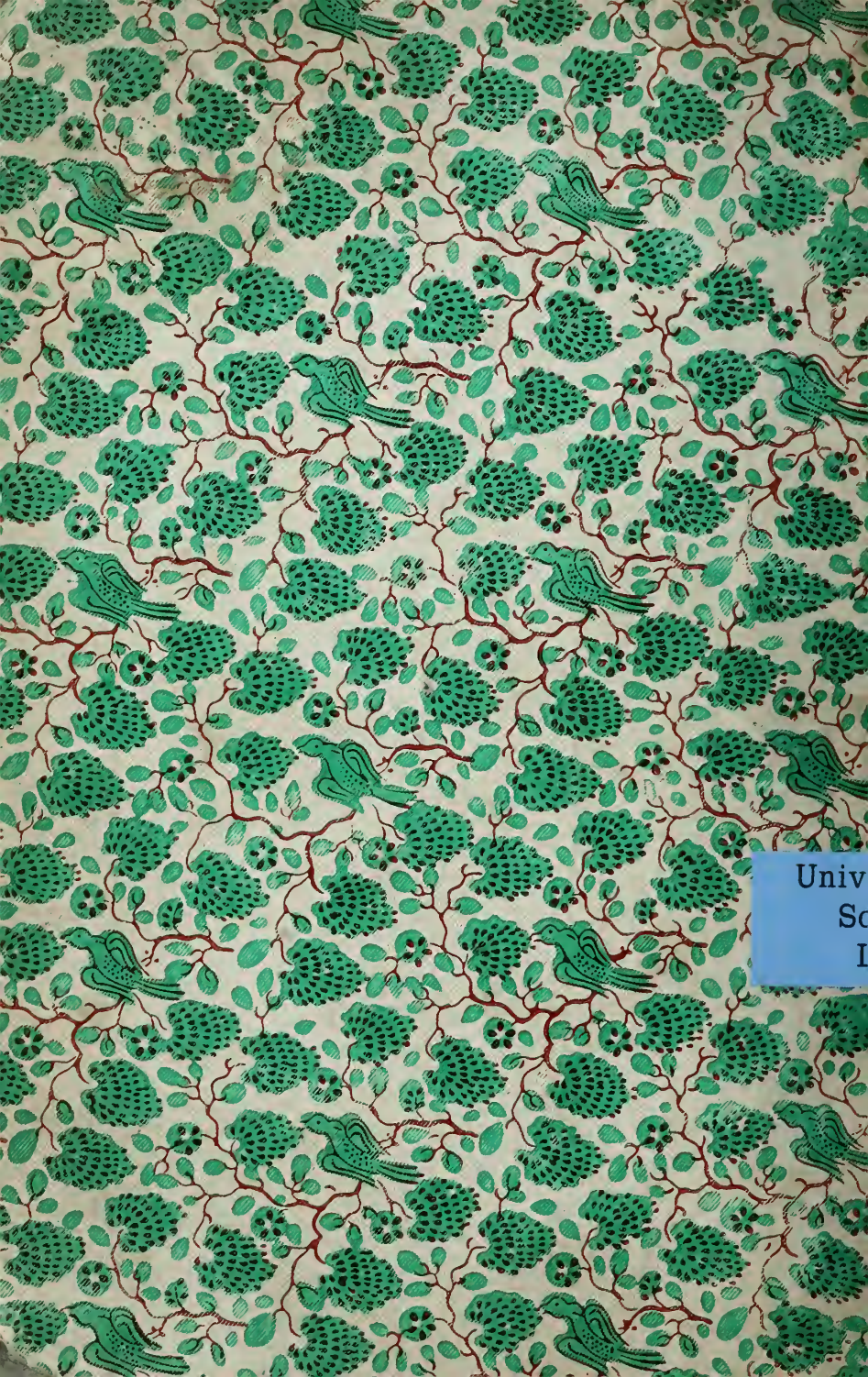
Les Immortels agitent leurs palmes d'or sur le front de Talma. — Tableau général.

(*La toile tombe.*)

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE (1).

(1) Les manuscrits de Talma qui sont en la possession de M. Amédée Talma, son neveu, serviront à former la seconde partie : on y joindra les discours prononcés sur la tombe du grand tragédien par MM. Lafaud, Jouy et Arnaud, ainsi que quelques autres pièces intéressantes.

UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 597 631 1


Univ
So
L